

Saggi
Corsari

«Sembra paradossale parlare di metafisica rispetto al corpo, a ciò che in fondo è più "fisico". Eppure abbiamo bisogno di questa ansia metafisica nel tentativo di dare un senso generale al mondo, anche attraverso lo sguardo sul corpo, al di là dell'esemplarità della scienza o dell'oggettivazione della tecnica.»

Franco Rella

Ai confini del corpo



Garzanti

Presentazione

Oggi, come è sempre accaduto nella storia, in ogni parte del mondo il potere incide e strazia il corpo. Al tempo stesso, stiamo vivendo una svolta irreversibile, perché le biotecnologie rendono più fluido il confine tra l'animale, l'umano e il meccanico. In questo scenario, come vivo il mio corpo? Come mi vedo, e come sono percepito dagli altri?

Ai confini del corpo, terminato alla fine del 1999, è ormai diventato un classico della filosofia contemporanea. A lungo il corpo era stato considerato nemico del sapere, e le sue istanze rimosse. Franco Rella ne ha invece esplorato per la prima volta – almeno con questa radicalità – le esperienze più estreme. Attraverso la letteratura (compresi i romanzi di genere), la filosofia e le arti figurative, ma anche frammenti di racconto ed eventi politici e personali, *Ai confini del corpo* si confronta con le esperienze più quotidiane e al tempo stesso più sconvolgenti: amore, sesso, sofferenza, vecchiaia, morte pongono l'individuo davanti al mistero, all'estasi, allo smarrimento, all'irrevocabile e feroce presenza del corpo. A questi enigmi e alla loro profondità, Franco Rella ha saputo tenere uniti pensiero ed emozione, interno ed esterno, arte ed esperienza individuale, fino a far parlare l'indicibile.

Franco Rella, professore di estetica alla facoltà di Design e Arti - Iuav Venezia, è autore di numerosi saggi – tra i più recenti *Figure del male* (2002), *Dall'esilio. La creazione artistica come testimonianza* (2004), *Scritture estreme. Proust e Kafka* (2005) – e del romanzo *L'ultimo uomo* (1996). Con Garzanti ha pubblicato *La responsabilità del pensiero* (2009) e *Interstizi* (2010). Ha curato l'edizione italiana di testi di Baudelaire, Flaubert, Bataille, Hölderlin e Rilke. Alcuni suoi libri sono stati tradotti in inglese, spagnolo, portoghese, tedesco e francese.

FRANCO RELLA

AI CONFINI DEL CORPO



Garzanti

Per essere informato sulle novità del Gruppo editoriale Mauri Spagnol visita:

www.illibraio.it
www.infinitestorie.it

In copertina: progetto grafico Catoni Associati

ISBN 978-88-11-13596-8

© 2012, Garzanti Libri s.p.a., Milano
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

www.garzantilibri.it

Prima edizione digitale 2012

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

Premessa

1.

In questi ultimi anni, e poi in questi ultimi mesi, la politica ha cercato di occupare lo spazio che sta sul limite dell'inizio vita e poi, con la cosiddetta «Dichiarazione anticipata di trattamento» approvata nel luglio 2011 in un ramo del parlamento italiano, ha violentemente invaso il sottile spazio, l'interstizio, il drammatico lembo che sta tra la vita e la morte. La politica reagisce, in questo caso con rozza e violenta ottusità, allo sviluppo di quelle che potremmo chiamare biotecniche, che spostano i limiti entro i quali siamo stati abituati a pensare il corpo, i soggetti, le persone. Sugli effetti politici, etici, ma anche giuridici di questo dominio delle tecnoscienze ha meditato e scritto libri, saggi e articoli Stefano Rodotà,¹ sottolineando continuamente la difficoltà di giungere a una precisa definizione di questi effetti che sembrano mettere in discussione non solo la nostra idea del soggetto e della persona, ma addirittura dell'umano in quanto tale. Sembra emergere per esempio, sempre più stringente, la questione di come si possa tenere dentro *un* diritto soggetti e corpi che sono diventati plurali e, in qualche modo, rispetto al passato, mostruosi.

C'è anche chi, di fronte a questi sviluppi, come ho cercato di mostrare in *La responsabilità del pensiero*,² risolve ogni problema proiettandosi direttamente, forse fantasmaticamente, in un futuro già realizzato o comunque imminente in cui l'uomo ha ceduto lo spazio che è stato suo a qualcosa che non è ancora definito, qualcosa che non è più soggetto e non è più persona: una sorta di ibrido tra ciò che è stato animale e ciò che è stato umano e ciò che è un prodotto della tecnica. Questo è il passo che ci porta verso ciò che Roberto Esposito, in mancanza di meglio, definisce la «terza persona», «figura ancora insondata», la «non-persona iscritta nella persona aperta a ciò che non è ancora stata».³

I problemi, le drammatiche questioni che hanno costituito l'essere umano in quanto tale si spostano, si dislocano e assumono così un tenore completamente diverso. Di fronte al problema della morte Aldo Schiavone afferma che la sua generazione, e forse le due o tre venute subito dopo, «saranno le ultime ad avere un'esperienza della morte come quella che la specie umana ha subito sin dal suo inizio». Dunque «saremo sempre più noi stessi a decidere quando, come, e in futuro più lontano se morire».⁴ Ci aspetta un destino di immortalità, dunque, dentro il quale saremo ciò che qualcuno avrà deciso che siamo scegliendo «quali tratti dell'umano meritano di essere salvati e portati dopo il guado, oltre la nostra naturalità» e quali invece saranno lasciati come relitti alle nostre spalle.⁵ Decisione appunto. Ma chi decide e per chi?

2.

Corpi, corpi umani, corpi troppo umani, sono straziati in ogni parte del mondo. Le acque che lambiscono le nostre coste sono un cimitero marino, in cui giacciono invendicati corpi, centinaia, migliaia di corpi, di quelli che Franz Fanon ha chiamato i «dannati della terra».⁶ Chi di loro - tra i dannati che popolano ancora tutti i luoghi del pianeta, anche le periferie delle nostre città - farà sbocciare da sé la terza persona, chi di

loro potrà decidere se, quando e come morire?

Soggetti, persone, corpi con il loro carico di dolore sono ovunque intorno a noi. Noi stessi ridiscendiamo dal luogo del postumano all'umano quando siamo aggrediti dal dolore che ci chiama a sé, quando siamo invasi da quella che una volta veniva chiamata *tristitia*, che patina le nostre gole e le nostre anime, o quando siamo posseduti dall'insonnia, nel fondo della notte e il battito del nostro cuore dilaga ed emerge nei luoghi più impensati del nostro corpo come un appello inesorabile. O quando, infine, ci troviamo di fronte a un morto che, come scrive Lev Tolstoj in *Ivan Il'ič*,⁷ giace come giacciono tutti i morti. Muto come la cosa muta che di fatto è diventata e nulla dice e svela del terribile segreto della morte.

3.

La filosofia per Platone, nel *Fedone*, è un esercizio di morte, che non è però, come ha scritto Vladimir Jankélévitch, di per sé un problema filosofico.⁸ La morte è opaca, avvolgente, come dice ancora Jankélévitch, per questo non abbiamo una metafisica, ma una fisica della morte. Dunque la filosofia più che pensare la morte la esorcizza.⁹ Esorcizzare la morte significa esorcizzare il corpo, o avere signoria su di esso. Il corpo è dominato dal mostro bifronte, dalla diade del dolore e del piacere che distolgono dal pensiero. Compito della filosofia, diceva Platone nel *Fedone*, è quello di «schiodare l'anima dal corpo». Il corpo «è greve, pesante, terroso» (81; 83a-d). Il soggetto che conosce è un soggetto che non ha corpo, che ha rinunciato al corpo. Platone ha mosso contro il corpo e le sue emozioni quello che Martha Nussbaum definisce un «teatro antitragico», attivato «per soppiantare la tragedia come paradigma di insegnamento etico».¹⁰ Alla verità e al bene è possibile arrivare solo sacrificando, come dice Platone, «la fanghiglia barbarica» dei nostri desideri, delle nostre passioni, dei nostri bisogni, dei nostri corpi.

Nussbaum ritiene che il *Fedro* costituisca un ripensamento di Platone, che qui ammetterebbe l'eros, il desiderio e la poesia, come parti di una vita dedicata alla comprensione del bene. È vero che il testo platonico è pieno di ripensamenti, e non solo nel *Fedro*, ma praticamente in tutte le sue opere. Platone è Platone anche per la sua straordinaria volontà di mettere in discussione ogni sua conquista teorica. Il passaggio che abbiamo delineato attraverso il *Fedone* resta però un nodo insormontabile, un passaggio obbligato della storia della filosofia, che a ogni sua svolta si è posta lo stesso problema, di come liberarsi del corpo e dell'esperienza del corpo, dell'interferenza sul pensiero delle sensazioni, delle emozioni, dello strazio e della gioia che in qualche modo al corpo sono connessi. Così per esempio René Descartes, così Immanuel Kant, così Georg Wilhelm Friedrich Hegel, così Ludwig Wittgenstein.

Ma è davvero il filosofo che ha il potere di «schiodare l'anima dal corpo»? La risposta di Thomas Hobbes è netta. È il sovrano che ha questo potere in quanto «ha il potere delle rappresentazioni».¹¹

Il potere, la questione del potere. Non esiste una questione del corpo disgiunta dalla questione del potere. Lo aveva capito Pier Paolo Pasolini prima che ci parlassero di biopolitica e di biofilosofia in quel terribile e straordinario torso di romanzo che è *Petrolio*. Il potere incide e strazia il corpo. Ci spinge a straziare il nostro corpo. Inaggrabile e terribile se è necessario concludere, come conclude tragicamente Pasolini, che ogni rappresentazione ne è segnata: anche la rappresentazione che in qualche modo lo denuncia e lo condanna.

Nel progettare e nel cominciare a scrivere il mio romanzo, io in effetti ho attuato qualcos'altro che progettare e scrivere il mio romanzo: io ho cioè organizzato in me il senso o la funzione della realtà; e una volta che ho organizzato il senso [...] della realtà, ho cercato di impadronirmi della realtà. Impadronirmene magari sul mite e intellettuale piano conoscitivo o espressivo: ma ciò nondimeno, in sostanza, brutalmente e violentemente, come accade per ogni possesso, per ogni conquista.¹²

4.

A questo punto torno al libro, scritto più di un decennio fa, che ora ho deciso di riproporre in quanto mi pare rimanga inalterata quella che credo essere la sua necessità.

È un libro che mi ha accompagnato per più di due anni. Lo lasciavo quando mi pareva insostenibile proseguirlo e lo riprendevo come se in esso vi fosse una sorta di centro di gravità e di attrazione che continuamente mi chiamava a sé e mi chiedeva di essere attraversato, portato alla luce, chiarito. Ho cercato di delineare questo nodo attraverso percorsi che mi hanno fatto attraversare grandi segmenti letterari, le grandi esperienze della mistica, opere di arte visiva. Un viaggio vero e proprio che aveva preso l'avvio da una domanda che mi si era presentata irrevocabile sul confine del mio libro precedente, *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*,¹³ in cui avevo indagato il problema dell'io, dell'identità dell'autorappresentazione. Agostino, Stendhal, Rembrandt, Van Gogh, certo. E io? Io e il mio corpo? Io come mi vedo, io come sono percepito nello spazio che occupo nel mondo? I miei occhi, gli occhi di chi mi guarda?

Ai confini del corpo non parla certo di me. Interroga vari contesti culturali partendo però da una mia inquietudine, ed è per questo che accanto alle analisi di grandi testi letterari, e di romanzi di genere, accanto ai testi di riflessione filosofica, il libro si apre ad altro, continuamente ad altro. Non solo a episodi che costellavano la scena storico-politica di quegli anni, ma cercando anche, attraverso alcune ipotesi narrative, attraverso alcuni personaggi che sono emersi sulla pagina, di cogliere qualcosa dell'esperienza del corpo che a me sfuggiva, che non era la mia, che mi appariva estranea ma significativa, e che non riuscivo a trovare nei testi che via via prendevo in esame. A un certo punto, per esempio, è emersa in queste pagine una figura di donna, di una giovane donna, attraverso cui si fanno strada domande che non potevano essere mie, ma che premevano anche su di me. Tutto questo ha dato al libro e alla sua scrittura una curvatura particolare, facendo di esso un vero e proprio saggio-romanzo su cui credo di dover riflettere ancora.

5.

Qui, come ho detto, ho tentato di delineare i bordi di una delle esperienze umane più enigmatiche, sconvolgenti e profonde, come è l'esperienza del corpo. Non ho descritto il corpo medico, giuridico, economico. Ho cercato di puntare sull'esperienza del corpo, quella che ci è consegnata nel dolore, nel godimento, ma anche nell'oscura percezione della sua presenza e del suo peso. Attraversando l'oscura densità del corpo, nella tensione di un'esperienza che tende a spingersi appunto verso un sapere di confine, ho incontrato le parole che tentano di parlarne. È qui che si è fatto urgente il problema di indagare sulla capacità di queste parole di entrare negli interstizi, di dare espressione a ciò che abitualmente è privo di espressione, anche affrontando il rischio che le parole si frantumino e prendano a scivolare come relitti verso il silenzio.

Questo è il rischio che si corre quando si attraversano i luoghi più impervi dell'esperienza umana. Ma qui, in questa tensione, è possibile recuperare, come dicevo, la passione del pensiero, in un percorso che procede al di là di quello che Sofocle chiamava il *deinon*, vale a dire il terribile e lo straordinario dell'uomo. È qui che Sofocle indicava per l'uomo la necessità di collocarsi dentro una comunità. È questo infatti che lo definisce, e che ci definisce. In questo senso credo che *Ai confini del corpo* sia davvero un libro politico, un libro che a suo modo indaga sul potere, su ciò che incide e si incide sul corpo e lo strazia. Il racconto di Franz Kafka *Nella colonia penale* descrive, come mai è stato fatto prima, questo terribile intreccio. Oltre i confini della colonia penale di Kafka stanno i recinti di Auschwitz, in cui, in una sorta di controcanto rispetto a ogni illusione progressiva, con un potere immane e immotivato si è cercato di spingere l'uomo non al postumano, ma all'inumano. Non all'idea di superumano che si nasconde dietro i discorsi sul superamento dell'umano, ma a qualcosa che non è affatto umano, a qualcosa che è appunto mera cosa. È in questo spazio che si situa anche la drammatica esperienza poetica di Pasolini, soprattutto di *Petrolio*.

Dove si colloca la scrittura critica che affronta queste scritture? Forse ha guardato in questa direzione Theodor W. Adorno in un grande saggio su Kafka.¹⁴ La parola di Kafka apre un abisso da cui «barbaglia il crudo raggio della fascinazione». Adorno si pone sul bordo di questo abisso e ne accetta la sfida. Kafka esige con violenza l'interpretazione e con ciò, dice Adorno, «abolisce la distanza estetica» e non è dunque più esorcizzabile. La violenza di Kafka, la paura che essa induce, suscita di fatto uno stato che è «quello che precede il vomito». L'opera di Kafka è spietata. La scrittura critica che pretende di attraversarla si confronta spietatamente con questa spietatezza. Non può risolvere la tensione nel commento, che deve farsi esso stesso tensione. Così non si può scrivere sul corpo, meglio sull'esperienza del corpo, raffreddando ogni emozione, trasformando la carne in pietra, facendoci noi stessi di pietra. Ha capito questa mia esigenza Lea Melandri,¹⁵ che ha sottolineato, in rapporto ad *Ai confini del corpo*, come tutto questo significava e significa rischiare di «subire il terremoto di una "scrittura critica" che pretende di tenere insieme pensiero ed emozione, esterno e interno, letteratura ed esperienza propria del corpo e del mondo, ciò che la Storia ha accolto e regolamentato e ciò che ancora resta, "indicibile", nell'ombra dei suoi interstizi». Come Lea Melandri stessa ha intuito e poi successivamente ribadito, questo libro ha segnato il mio modo di procedere criticamente, la mia scrittura.

6.

Platone aveva mosso contro il corpo un «teatro antitragico». I due filosofi forse più influenti del XX secolo praticamente non ne parlano. È completamente assente dall'opera di Ludwig Wittgenstein, forse situato in quella parte non scritta del *Tractatus logico-philosophicus* che secondo il filosofo era la parte più importante. Martin Heidegger in *Essere e tempo* dedica otto righe al problema. A Medard Boss che nel 1972 gli chiedeva il motivo di questo silenzio, Heidegger risponde che «ciò che attiene al corpo è la cosa più difficile e allora non ne sapevo proprio dire di più». ¹⁶ Successivamente il silenzio di Heidegger si fa più profondo, forse perché in questo silenzio dovevano sparire anche i fantasmi di coloro che erano stati annientati nei campi, senza che il filosofo trovasse per essi una sola parola, né in vita né post mortem nel suo testamento.

La filosofia torna a parlare del corpo e dei corpi negli ultimi decenni del secolo scorso arrivando anch'essa quello che uno dei suoi protagonisti, Michel Foucault, parlando di Gilles Deleuze, ha definito un *Theatrum philosophicum*.¹⁷

Deleuze produce davvero una grande fantasmagoria ovidiana, un vero teatro di metamorfosi in cui domina la tensione a *divenire*: divenire pianta, divenire animale, divenire ibrido, divenire comunque... Il corpo è attraversato da queste tensioni, da questi «flussi desideranti», che lo aprono, lo dislocano scontrandosi con le macchine che cercano di dominare tali flussi: Edipo, la famiglia, le istituzioni, tutto ciò che è freno al dilagare delle metamorfosi. In *Millepiani* Deleuze, insieme a Felix Guattari, si spinge a una proliferazione rizomatica incontenibile, forse innominabile, tanto che sembra che questo fluire, intrecciarsi, muoversi metamorficamente debba chiudersi, come di fatto si chiude, fermandosi in una sorta di incantamento nell'ultimo brevissimo scritto di Deleuze: *Limmanenza: una vita...*¹⁸ Una vita e nient'altro. Una vita che è immanenza e un'immanenza che è vita, incondizionata, «completa beatitudine», assolta da ogni contingenza, immobile, assoluta. La vita affrancata dall'«ecceità», dal qui e ora, che semplicemente è: al di là del bene e del male, al di là della gioia e del dolore, al di là del tempo. È una vita che è e che vive, ancora una volta, come nella tentazione del *Fedone* platonico, senza corpo.

Per Foucault il corpo è invece un dispositivo su cui incidono altri dispositivi che lo determinano nella sua esistenza e nelle sue funzioni. Foucault ci ha mostrato come i dispositivi politici attraversino il corpo e la corporeità, fondando la biopolitica e la biofilosofia, che di biopolitica si occupa. La sua eredità è stata assunta oggi da Giorgio Agamben e da Roberto Esposito. Ma un corpo che è dispositivo è ancora un corpo? La metaforica deleuziana delle macchine molecolari desideranti e delle macchine molari, la metaforica foucaultiana dei dispositivi non è prossima alla metaforica attraverso cui il potere si rappresenta? Quel potere che ha il dominio delle rappresentazioni e delle dottrine, come diceva Hobbes?

7.

Eppure Deleuze e Foucault sono l'ultima grande filosofia, la filosofia che si è davvero confrontata con il proprio tempo. La filosofia analitica oggi dominante sembra muoversi verso una liquidazione della filosofia, diventata analisi del suo stesso linguaggio o, in Richard Rorty, un dialogo tra filosofi con la mente assolutamente «libera e incontaminata da ogni esperienza degli sconvolgimenti» che attraversano e lacerano i soggetti.¹⁹ Sembra che il loro fine, come dice ancora Edward W. Said, sia quello di «una conversazione con altri filosofi in cui la verifica di una affermazione può trovarsi soltanto in un'altra affermazione». Pare che la filosofia sia dunque diventata una faccenda di filosofi, cultori di una filosofia, come dice Susan Neiman, «pronta ad accettare la noia in cambio della certezza», quella certezza che nasce quando ciò che viene raccontato è «quello che viene raccontato in quasi tutti i dipartimenti di filosofia della seconda metà del XX secolo».²⁰ Verrebbe, a questo proposito, da ripetere per questi filosofi quanto Adorno ha scritto sulla metafisica e sulla filosofia empirista e positivista. Che la metafisica «splenda», scrive, non è

un dato meramente estetico e neanche un appagamento psicologico di desiderio. La qualità intrinseca di un pensiero: tutto ciò che di forte, di resistente, di fantastico si manifesta in esso come unità dell'aspetto critico e

del suo contrario, è, se non un *index veri*, almeno un rimando. Che Carnap e Mises siano più veri di Kant e Hegel non potrebbe essere la verità, nemmeno se fosse vero.²¹

Per questo Adorno, cercando di andare oltre la filosofia che, come egli dice, ha perduto «la base della sua compatibilità con l'esperienza» (*Dialettica negativa*, p. 325), si è rivolto alla musica, a Samuel Beckett, a Marcel Proust, affidando all'arte un compito immane. Non solo di contestazione dell'esistente, ma anche un compito teoretico e conoscitivo. Forse in essa è possibile cogliere il barbaglio di luce di un pensiero che ostinatamente si piega sull'esperienza di ciò che inesorabilmente ci costituisce e ci interroga.

8.

Forse, come ho fatto in *Ai confini del corpo*, è al corpo straziato di Pasolini o di Kafka che dobbiamo rivolgerci. Al corpo del vecchio Sabbath di Philip Roth abbarbicato ferocemente a un eros disperato che lo tiene letteralmente sospeso prima sulla tomba della vecchia amante morta, poi sulla sua stessa tomba disegnata da una feroce pulsione di morte. Al corpo dilaniato dalla solitudine di Jolanda in *Voci di muto amore* di Yehoshua Kenaz. Ma anche ai romanzi o alle pellicole di genere, alle storie sui corpi frantumati dai serial killer, là dove sembrano rifugiarsi i corpi e le domande che in essi si esprimono per resistere alla tentazione di dissolversi nel virtuale. Di fatto l'affondare del corpo nel virtuale è anche lo sprofondamento e la sparizione della questione del bene e del male, che sembra non essere più un problema filosofico. Quello che emerge dai serial televisivi come *Criminal minds* è che il tema del male è strettamente connesso con il tema del corpo, come aveva capito Giacomo Leopardi che fonda la sua grande riflessione sul male sulla *souffrance*, sul corpo del dolore.

Kafka è il genio assoluto del XX secolo e credo anche del lembo del XXI secolo che stiamo vivendo. Come mi è già capitato di sottolineare, «per trovare una scrittura che vada oltre la sua è necessario davvero entrare in un altro tempo», un tempo in cui non siamo ancora entrati, malgrado i cantori del postumano. Forse siamo sulle soglie di questo nuovo tempo, ma su questi confini stiamo ancora con i nostri corpi pesanti, ingombranti, terrosi e complicati e dolenti. Forse nessuno ha capito Kafka come Milena Jesenská: la sua liminarietà, quel suo stare sul confine «come un individuo nudo tra individui vestiti», come un individuo che fa del suo corpo e dell'ostensione del corpo un sapere assoluto.²²

9.

Eppure questa uscita dalla filosofia, questo attraversare la letteratura, le arti, per denunciare la sua incompatibilità con l'esperienza, e in particolare con l'esperienza del corpo, non è certo un abbandono della filosofia. Le domande che sono state poste a Kafka, come a tutti gli altri autori e artisti che popolano le pagine di questo libro, sono domande filosofiche che la filosofia ha forse dimenticato di dover porre. Platone nel *Simposio* accomuna il filosofo al demone Eros, che è povero ma ricco di espedienti, e con questi si muove inquieto alla ricerca di ciò che non ha, in una vera e propria «caccia della sapienza». La filosofia, e ancora una volta Platone che ce lo ha insegnato, è un continuo domandare e là dove il discorso sembra chiudersi di fatto si riapre nell'opera successiva, in cui ciò che è stato raggiunto viene messo in discussione. Georges Bataille lo ha detto in modo drammatico e perentorio:

Solo la filosofia riveste una strana dignità per il fatto che essa assume la messa in questione infinita. Non sono i risultati che le valgono un prestigio discutibile, ma soltanto il fatto che essa risponde all'aspirazione dell'uomo che chiede la messa in questione di tutto ciò che è [...]. Ma quali che siano i legittimi pregiudizi nei suoi confronti, per quanto fallaci (disprezzabili e anche odiosi) siano i suoi risultati, la sua soppressione si scontra con questa difficoltà: che proprio questa mancanza di risultati ne è la grandezza. Il suo valore sta tutto intero nell'assenza di risposte che essa sostiene.²³

Ai confini del corpo dunque, nel suo muoversi erratico, nell'attraversamento di vari contesti e di vari discorsi, nelle aperture narrative, pur nel suo strutturarsi come saggio-romanzo, o come una narrazione saggistica, rimane ostinatamente un libro di filosofia. Di filosofia inattuale, forse, in quanto caparbiamente tesa a cercare «nell'essere qui che c'è», direbbe Bataille, nell'esistente, nell'essere del soggetto con il suo corpo, il suo volto, la sua oscurità, il lucente di una verità possibile, la luce di quella che una volta era chiamata metafisica. Quella metafisica che Nietzsche ha demolito come l'illusione di un mondo sopra il mondo, e che ha invece riproposto come la profondità di ciò che è e appare, qui sulla terra, qui per noi, accanto a noi.²⁴ Sembra paradossale parlare di metafisica rispetto al corpo, a ciò che in fondo è più «fisico». Eppure abbiamo bisogno di questa ansia metafisica nel tentativo, come dice Adorno, «di dare un senso generale al mondo» anche attraverso la particolarità, anche attraverso lo sguardo micrologico sul corpo e sui corpi, nella loro realtà che non è l'esemplarità della scienza o l'oggettivazione della tecnica. Forse per questo, in questa torsione rispetto al senso classico della metafisica, ne riscopriamo la necessità «proprio nell'attimo della sua caduta».²⁵

10.

Adesso alla fine di questa premessa è necessario che io dica quello che forse andava detto all'inizio. Il testo che qui presento è quello chiuso alla fine del 1999 e pubblicato nel gennaio del 2000. Rileggendolo mi è parso che quanto ho scritto abbia mantenuto la sua validità, soprattutto ciò che lo ha motivato e le prospettive che esso mi ha aperto. Forse scrivendolo ora qualcosa avrebbe potuto essere articolato diversamente. Per esempio, riguardo ai trapianti d'organo ho una posizione razionale diversa dall'oscura percezione di un corpo mutante che talvolta emerge sullo sfondo di questo libro in cui sottolineavo il pericolo di una tecnica che si autogiustifica e che perciò rischia di non avere limite. Di trasformare la mera possibilità di fare in una compulsione al fare, in cui ogni atto si giustifica nel fatto che «potevo farlo», ovvero «avevo il potere di farlo». Ma nella sostanza, anche su questo piano, continuo a pensare quello che pensavo allora.

Il libro si propone dunque assolutamente inalterato. Negli stessi contenuti e nella stessa forma. L'unica cosa che vi si aggiunge è questa premessa, che ho voluto differenziare dal resto del libro per esempio utilizzando note e rimandi che in esso non c'erano e non ci sono, e che sarebbe strano ci fossero data la natura della sua scrittura, che nel testo stesso si cerca di chiarire.

Non mi resta che dare semplici istruzioni per l'uso. Come si dice alla fine del libro e in una nota dell'*Indice dei nomi e degli argomenti*, il rinvio non è al numero di pagina ma al numero di paragrafo. La *Premessa* è una sorta di «fuori testo» e dunque ho preferito nell'*Indice* riferirmi ai nomi citati in essa attraverso la sigla *Prem.* I libri che compaiono nella *Premessa* appaiono anch'essi comunque nella *Bibliografia*.

Un'ultima nota. Ho cominciato a scrivere questo libro nell'aprile del 1997 nella casa del cabalista medievale Isacco il Cieco a Gerona, in Spagna. Mi ha accompagnato per due anni, e si è chiuso dopo che mi sono trovato decisamente confrontato con il problema della mia corporeità. Lo chiudo per la seconda volta, dopo che un'altra esperienza mi ha portato ancora in profondità nel corpo. Al di là però di questi riferimenti autobiografici, devo dire che è stata una gioia per me ripercorrerlo, una gioia pensare che esso si ripropone e si sporge verso nuovi lettori.

F.R., ottobre 2011

I. Prologo. I confini del corpo

Corpo io sono in tutto e per tutto, e null'altro; e anima non è altro che una parola per indicare qualcosa del corpo. Il corpo è una grande ragione, una pluralità con un solo senso; una guerra e una pace; un gregge e un pastore.

Friedrich Nietzsche

La sola interpretazione sicura è dunque l'incompletezza.

Sigmund Freud

1.

Un limite, una prigionia, un involucro terroso e opaco, questo è il corpo di cui parla Platone nel *Fedone* inaugurando la filosofia come l'atto sacrificale che avrebbe dovuto mettere a morte il corpo stesso, facendo tacere la fanghiglia barbarica delle passioni che vi sono connesse. Ma l'amore o la sofferenza ci avvertono che la sua presenza è inaggrabile: inesorabile il suo *essere lì*, da cui nessuna metafisica può sottrarci. Come uscire da esso? Emmanuel Lévinas, in un saggio del 1935 intitolato *Dell'evasione*, ci ricorda come anche la letteratura contemporanea abbia cercato di evadere dall'imperativo di questa ingombrante presenza. Lévinas non porta esempi, ma noi possiamo ricordare i corpi che si urtano e che si straziano in Franz Kafka; possiamo ricordare l'orgia di Gabriele D'Annunzio, come il tentativo di sollevarsi oltre il bordo del corpo, e forse di uscire, come egli dice, dalla condanna di essere appunto Gabriele D'Annunzio; possiamo ricordare Georges Bataille e la lacerazione dei corpi, anche se, alla fine, in *Storia dell'occhio*, tutto implode nel buio inattraversabile della vagina di Simone.

Un limite, dunque: un confine. Ma esistono confini che non siano, come ha detto Hermann Melville, porosi e sfrangiati? Esiste un ultimo confine oltre il quale non possiamo andare? E questo confine e il desiderio di evasione sono qualcosa che appartiene soltanto alla nostra modernità?

Friedrich Nietzsche ha colto con un tratto di genio un'apertura, l'inizio di un percorso su cui cercheremo di procedere. Proviamo a ipotizzare, seguendo un suo suggerimento, che il corpo sia al tempo stesso il limite e l'eccedenza, il confine e l'oltranza. Il primo segnale che incontriamo lungo questo cammino, che dovrebbe condurci attraverso il corpo oltre il corpo, è la vergogna, e la vergogna è legata in primo luogo alla nudità. Non ogni nudità è vergognosa. Lo è quando, come dice Lévinas, in essa c'è l'ostensione del nostro essere, della sua ultima intimità. Jean-Paul Sartre nell'*Essere e il nulla* va oltre. La vergogna emerge quando la nostra intimità, il nostro io, quello che ritenevamo essere solo per sé, diventa oggetto di uno sguardo altrui, uno sguardo che si manifesta anche nel fruscio di una fronda, nel rumore di una porta che si apre, nello scalpaccio di passi che forse si avvicinano. In questo momento non sono io che possiedo il mondo attraverso lo sguardo che proietto su di esso. Io sono guardato, sono posseduto o posso essere posseduto da un altro sguardo, che giunge a me, alla mia intimità, al mio essere per me stesso, attraverso il mio corpo inesorabilmente esposto.

Qui dobbiamo fare uno scarto dal sentiero che abbiamo intrapreso. Come posso comunicare ad altri la sensazione del mio sguardo che è penetrato in un'intimità, o la mia intimità penetrata da uno sguardo? Robert Musil è andato più in là. Ulrich dice ad Agathe, mentre stanno guardando una nuvola: come posso far sì che quella nuvola sia la stessa nuvola per te e per me? Come posso comunicare l'esperienza, vale a dire ciò che non ha mai avuto linguaggio, e su cui è gravato persino l'interdetto della parola?

Ludwig Wittgenstein ha scritto che del mondo posso dire solo che esso è: tutto il resto appartiene al mistico, non ha parola, e su ciò di cui non si può parlare si deve tacere. Eppure, come ha detto Agostino, è necessario parlare e dire anche di ciò che io non so: anche di ciò che non so di me stesso. Come è possibile giungere a tanto?

Albrecht Dürer ha esposto, in un disegno del 1505, la sua nudità assoluta: solo una reticella tiene i suoi capelli sopra gli occhi sbarrati in questa offerta eccessiva e senza precedenti. Rembrandt ha esposto il suo volto opaco su cui si riflette solo il sole nero della morte. Vincent Van Gogh è giunto a rappresentare persino i suoi occhi che si appannano e si spengono nella morte nel *Campo di grano con corvi*. Egon Schiele si è spinto a una nudità che confina con lo scorticamento, quasi che solo il corpo scorticato potesse avere un rapporto significativo con il mondo. Ma è Charles Baudelaire che ha tracciato, sulla scorta di un suggerimento contenuto in *Marginalia* di Edgar Allan Poe, una teoria e dunque una chance conoscitiva legata alla vergogna e alla nudità: *Il mio cuore messo a nudo*. Questo è il grande progetto dell'ultimo Baudelaire.

Baudelaire apre *I fiori del male* appellandosi alla complicità del lettore, perché solo così è possibile che la sua esperienza sia in qualche modo condivisa. In *A colei che è troppo gaia*, Baudelaire manifesta la coscienza che nemmeno il rapporto amoroso può portare a questa comunicazione, tanto da sognare di aprire nel fianco della donna un altro sesso: una ferita in cui istillare il veleno del suo amaro sapere (e non la sifilide come hanno detto quei critici legati al feticcio degli eventi biografici, i critici contro i quali ha tanto combattuto Marcel Proust).

Ebbene, dove non può giungere la complicità, dove non può giungere nemmeno l'amore, si può arrivare con l'ostensione di sé. Ecco, questo è il mio corpo nudo, questo è il mio cuore denudato. Qui potete vedere le ferite e le cicatrici che il contatto con il mondo, che è sottratto alla mia capacità di parola, ha iscritto su di me, come gli aghi della mostruosa macchina kafkiana di *Nella colonia penale*.

2.

Alla fine del XVIII secolo Friedrich Schlegel ha scritto un romanzo scandaloso, *Lucinde*. Fin dalla prima pagina Schlegel afferma che l'amore non unisce, come hanno sempre detto i saggi, ma divide e plasma il mondo nel segno di questa divisione. Il contatto con l'altro corpo è la scoperta della differenza. Così dice anche Vladimir Solov'ëv. E Lévinas, in un saggio del 1948, *Le temps et l'autre*, afferma che ciò che costituisce il *pathos* dell'amore è l'insormontabile dualità degli esseri. Più entro in intimità con l'altro corpo, più lo scopro altro: irriducibile a me. Il desiderio di fusione o di possesso, implicito nell'amore, è appunto il fallimento dell'amore. La relazione è sempre asimmetrica. Distrutta questa asimmetria nel possesso, ho perduto la relazione stessa.

L'amore diventa dunque ricerca, esplorazione, nel corso della quale scopro e insieme costruisco l'alterità dell'altro corpo, tentandola con carezze che scavano sulla sua superficie tragitti incogniti, percorsi mai

tentati prima. Ma nella carezza è implicito anche il graffio, il solco. Già Baudelaire affermava l'indistinguibilità della vittima e del carnefice nell'atto amoroso. Avanzo la mano, e il gesto contiene una doppia intenzione. In esso e con esso mi affaccio a una vertigine, verso un luogo sconosciuto. Non so dove e come approderò.

Mi avvicino all'altro corpo e lo scopro altro. E il mio corpo?

Sei al buio, sdraiato su un letto, o almeno pensi sia un letto. Non vedi nulla, e ormai hai perso la capacità di distinguere i confini del tuo corpo dalla superficie su cui esso posa, dalla superficie della mano che ora è posata sul tuo ventre. Non sai se il calore che senti appartenga al tuo corpo o alla mano. Non sai nemmeno se quella mano sia tua o di un altro.

La mano si è spostata; là dove prima essa posava aperta e immobile senti una sensazione di freddo, che subito è sovrastata da altre sensazioni: un percorso, una sorta di arabesco, che la mano disegna sulla tua pelle, prima con il palmo, poi con la punta delle dita. Una sensazione più forte si concentra nella zona del tuo sesso, ma dentro la tua mente si apre uno spazio bianco che sembra riflettere lo strano disegno che s'incide su di te.

E finalmente la mano cede alla sua tentazione. Ti afferra e ti stringe, oppure ti scava e affonda. Solo allora scopri che quella mano non è la tua mano; solo allora scopri che quella mano è la mano di un altro. Ti spingi verso l'altro corpo, verso i suoi rilievi e verso i suoi avvallamenti. Lo vedi ora nel buio, e in ogni suo spigolo ti pare sporga un angolo della sua anima sconosciuta.

Ma la strada ci era stata aperta dalla vergogna, dall'ostensione della propria intimità, del proprio corpo come essere nostro, e poi abbiamo visto la vergogna trasformarsi in possibilità, in una nuova modalità di conoscenza e di rapporto. Ma poi, precipitati nel buio dell'eros, abbiamo perso le tracce della vergogna. Non hai provato vergogna quando la mano ti ha stretto, quando la mano ti ha frugato. Siamo dunque già in quell'eccedenza oltre i confini del corpo che ci ha spinti nel territorio sconosciuto del corpo stesso quale nessuna filosofia o scienza ha mai conosciuto o tematizzato? Dovremmo concluderne che eros è il destino del corpo?

Ma il corpo si scopre, si denuda, si offre anche nella sofferenza, anche in quella dimensione estrema della sofferenza che è la vecchiaia. La sofferenza, si è detto, inchioda l'io al corpo: ne fa un *non-oltre*. Ciò che mi scava mi riporta costantemente alla piaga visibile o invisibile che si apre in me, al corpo che la contiene. Eppure, anche nella sofferenza, come nell'eros, c'è un punto di sporgenza verso altro, oltre i confini della sofferenza stessa. È il punto in cui la morte, che ho conosciuto soltanto come la morte altrui, diventa mia: un'esperienza che si cala dentro di me, «come fa un amore» ha scritto Proust, e diventa sguardo. Diventa addirittura senso: il senso della vita stessa, come se questa nella morte trovasse significato e compimento.

Non siamo per caso inciampati nella vecchia diade di Eros e Thanatos, che come una parola magica sembrava poter aprire tutte le porte?

Per sfuggire a questa tentazione pensiamo a un'altra situazione in cui il corpo si presenta in una abbagliante evidenza: l'insonnia, vale a dire la sensazione del peso del corpo che si gira e si muove invano, inquieto, mentre nella tua mente affiorano immagini che subito si spezzano e si

frantumano. Jorge Luis Borges ha detto: «Insomnia è temere e contare nella notte fonda i secchi rintocchi fatali». È temere e toccare la morte mentre si continua a esistere di un'esistenza che si approssima all'orrore. L'insomnia è dunque sofferenza, è quella sofferenza che ci porta alla percezione della morte. Borges va oltre: la longevità, la vecchiaia sono un'insomnia prolungata, una lunga sofferenza. È, possiamo dire noi, sentirsi condannati alla propria carne, al proprio corpo rimanendo però inchiodati al terrore di perderlo.

Dunque ci siamo allontanati dalla coppia di amore e morte per arenarci in mezzo all'oscura, indicibile percezione della morte? Cercando di spezzare l'unione di amore e morte, avremmo vinto e perso al tempo stesso trovandoci di fronte alla sola morte? Non è meglio tornare sui nostri passi e riconquistare almeno l'ombra di Eros?

Musil nel *Törless* aveva ipotizzato un ponte invisibile tra l'attrazione che il giovane Törless prova per la carne tiepida e cedevole del compagno Basini e l'attrazione, altrettanto grande, per l'astrazione dei numeri immaginari. *L'uomo senza qualità* è un immenso e fallito tentativo di trovare questo ponte. Eppure sappiamo che esso esiste, e sappiamo che è nostro compito trovarlo. Esiste una relazione, un ponte, altrettanto difficile da individuare, tra il corpo d'amore e il corpo della morte?

Abbiamo rovesciato la risposta in un'altra domanda. Questo ci permette di procedere oltre. Albertine giace accanto al Narratore, nella *Prigioniera* di Proust come un corpo morto. A questo lo ha portato la perversione della gelosia e l'ansia del possesso: Albertine è sua soltanto in un inerte abbandono che è l'immagine stessa della morte. Ma questo transito fra l'amore e la morte è solo un esempio.

Tu ami quell'uomo o quella donna. Cerchi percorrendo in mille arabeschi la sua superficie di trovare sotto la settima pelle, come ha scritto Marina Cvetaeva, lo spigolo sporgente dell'anima. Ma le tue mani incontrano soltanto corpo, quasi l'anima stessa si fosse fatta carne. È in questa ricerca ansiosa che eccede ogni possesso che avverti una voce profonda. Anch'essa sale dal corpo. È un suono aspro, che talvolta assomiglia a un gemito animale; è un respiro più pesante che ti costringe a spostare il volto, a girarlo per un breve istante più in là; è l'improvviso cedimento della carne là dove pensavi di trovare la consueta consistenza. A questo punto entra in te prima la sensazione, poi la convinzione e quindi la certezza, che il lungo percorso che stai compiendo nella ricerca dell'altro dentro o oltre questo corpo che ti sta accanto è nel tempo, e che il tempo sta scrivendo su di esso una storia, che riguarda certo anche il tuo amore, ma che non si esaurisce in esso. Perché quella storia racconta del cammino che quel corpo - con quel tanto di anima che esso contiene e che tu hai ansiosamente cercato - ha intrapreso verso un esito che lo porterà al di là di sé stesso. Quell'esito che tu hai già intuito nell'insomnia o nella sofferenza: il tuo orizzonte e l'orizzonte dell'amato convergono nel punto della morte, o sembrano convergere, perché di fatto tu hai sempre sospettato che si muore da soli. Hai sempre sospettato che l'unione di Eros e Thanatos sia comunque una favola.

Qui il grande maestro, il più grande che la modernità abbia conosciuto, è Marcel Proust. È Proust che ha percorso, come abbiamo

visto, i sentieri di Eros fino all'ostensione più straziante, che già contiene in sé l'immagine della morte, e ha corteggiato la sofferenza per strapparne il senso più riposto e segreto. L'esito, lo ha detto Walter Benjamin in *Passagen-Werk*, è addirittura un rovesciamento della vita, che viene vista a partire da un'inedita angolazione, vale a dire a partire dalla morte. Emerge così dal suo testo l'esistenza stessa, il suo tempo: quello che ci porta verso una complessità, verso un intrigo di luci e di ombre, di presenze e di omissioni, di vita e di morte, che costituiscono l'uomo in quanto tale. Questo e non altro è *Il tempo ritrovato*.

È per questo, per questa capacità di leggere nell'uomo una simile complessità, che si riflette nel corpo senza però ridursi a esso, che dal suo testo, che inizia paradossalmente parlando proprio dell'intelligenza del corpo, arriviamo non solo a un'intelligenza del mondo e del soggetto che abita il mondo, ma anche alle parole per dirlo, quelle parole che prima di giungere a questa sapienza di sé e del mondo apparivano straniere, tanto che, dice Proust nella *Prigioniera*, sembravano impronunciabili anche tra amato e amante.

Questo ho sempre pensato di fronte al testo proustiano, ma il percorso iniziato attraverso il corpo ha portato il mio sguardo sui margini del sentiero che mi ha condotto a questa conclusione. Credo sia necessario dar conto anche di questi sguardi laterali.

II. Percorsi. Attraverso il corpo

L'abisso non ci divide
l'abisso ci circonda.

Wisława Szymborska

Puoi conoscermi, però mai fino in fondo.
Con tutta la mia superficie mi rivolgo a te;
ma tutto il mio interno è girato altrove.

Wisława Szymborska

Il sesso dopo tutto non è saggio: guarda a me. La natura folle
dell'amore sessuale è qui davanti a te, sempre. Dovere civico, ambizione;
persino la libertà personale vi si oppongono.

Harold Brodkey

3.

Proust ha trovato le parole per dirlo, o ha solo trovato una teoria che ci permette di pensare (o sperare) che esistano le parole per dire il corpo? Perché metto in dubbio ciò che mi pareva di aver trovato nella *Recherche*, e mi torna ossessivamente alla mente l'annotazione di Paul Valéry nei suoi *Cahiers*, che nulla è più strano del nostro corpo: che esso è una bizzarra figura piena di forme bizzarre, che per lo più ci sono incomprensibili. E allora, egli si chiede, «in che linguaggio traduciamo ciò che esso è?». D'altronde, che una traduzione sia necessaria lo afferma ancora Valéry, se è vero che ogni filosofia che non abbia al suo centro il corpo, il suo linguaggio, la sua opaca presenza, è «inetta e incapace». Ma noi sappiamo che nessuna filosofia è mai stata in grado di parlare del corpo.

Qual è il suo luogo dunque, se Wallace Stevens nella *Suprema finzione* ha detto, riferendosi appunto al corpo, «che noi viviamo in un luogo che non è nostro, e che non è noi stessi»? Qual è il sistema linguistico che lo comprende, o la storia che ne narra le peripezie? Cosa so io del mio corpo? Cosa so dei corpi che ho stretto a me e di cui ho ascoltato in silenzio l'aspro respiro che da essi si levava come l'alito stesso della notte e del buio? E l'Io, di cui siamo così orgogliosi, è una maschera, o un'espressione del corpo?

Guardi il suo volto, gli occhi opachi sotto l'ala dei capelli neri. Osservi e poi percorri con la punta delle dita il suo seno, un rilievo incongruo su quel torace magro, di cui puoi contare le costole che premono contro la pelle. Osservi il taglio tra le sue gambe e la corona nera che lo circonda. Pensi a uno dei corpi dipinti da Egon Schiele, che hai ammirato e amato; poi cerchi nella tua memoria se hai mai guardato un corpo se non attraverso l'immagine di un altro corpo, che rinviava a un altro corpo ancora. Swann vedeva Odette attraverso Botticelli; Marcel vedeva Albertine attraverso certe immagini grottesche di Leonardo.

Che altro vedi tu in quel corpo, che ora sta incombendo su di te? Che cosa vedi sulla sua superficie che porta ancora la traccia delle tue carezze?

Lei ti ha parlato di un uomo che ha amato in passato. Ora stai cercando di leggere sul suo corpo le tracce che quelle mani un giorno

hanno lasciato su di lei, e che forse sono ancora impresse da qualche parte sotto la pelle. Cerchi di leggere la storia che lei ti ha raccontato come se fosse iscritta in qualche angolo, sulla sua pelle. Ma ti rendi conto che non vedi nulla, se non quello che le sue parole ti hanno già suggerito. Decidi di raccontare un'altra storia. Cominci a parlare mentre ancora la stai scrutando.

Che cosa racconti? Che hai visto di lei se non il suo corpo? E allora le racconti il suo corpo. La tua non è una relazione precisa. Descrivi il suo volto, il suo sorriso, la curva del seno, l'incavo dell'addome, il movimento nervoso delle sue gambe. Parli anche di bellezza. Nel tuo discorso ci sono lacune di cui ti accorgi con disagio. Troppe cose sono taciute nel tuo racconto, ma la stanza, intanto, si riempie delle tue parole, e lei sorride mentre il mistero del suo corpo si fa sempre più lontano, trascinato via proprio dalle parole che cercano di raccontarlo, e ora, ormai, di esso, e delle carezze che lo avevano segnato e fatto rabbrivire, non percepisci quasi più nulla. Ormai percepisci soltanto il rumore del tuo respiro sotto il suono delle parole che pronunci, di cui stai perdendo il senso, e che assomigliano sempre di più a un sordo mormorio o a una lenta cantilena, quella con cui si acquietano i bambini. E avverti un battito sordo dietro gli occhi. Qualcosa che assomiglia al dolore.

E lei? Lei ora ascolta con gli occhi chiusi, e una piccola smorfia le piega le labbra in una sorta di sorriso. Si sente raccontare. Si riconosce in quelle parole? Come posso dirlo, come posso dire i suoi pensieri, e capire il senso di quell'improvvisa vibrazione che corre lungo tutto il suo corpo per qualche breve istante? Ti interroghi. Cerchi di capire se questa vibrazione assomiglia a quella che aveva attraversato il suo corpo teso, prima, quando era stretta a te. Ti chiedi quale relazione ci sia tra la parola e il tocco della mano, tra il suono della voce, che pure sale dal corpo, e la sua e la tua carne. Non sai risponderti.

4.

Il rapporto tra due amanti è sempre asimmetrico, ha detto Lévinas. Adriana Cavarero nega come un'antica favola ingannevole la fusione dei corpi nell'unità dell'atto amoroso. Eppure riconosce nell'orgasmo una «nudità dell'esistente» che non è più «vestita di alcuna qualità»: il corpo veramente nudo, dunque, in quell'istante. Ma esiste davvero questa nudità, sia pure nell'attimo dell'orgasmo, quella nudità che hai cercato percorrendo ogni angolo, ogni piega del corpo che ti sta accanto? E il rapporto realizza una semplice asimmetria, o anch'essa si complica ulteriormente quando consideriamo le cose più da vicino, affondando nella nostra esperienza e nella nostra memoria?

Bataille ha mostrato come oltre la nudità ci sia sempre un'altra nudità nascosta. Simone - l'abbiamo già ricordata - in *Histoire de l'œil* si è ficcata un occhio morto nella vagina: un occhio cieco in un cieco pertugio, un occhio che non vede più nulla in un andito che si chiude dopo un breve tratto diventando veramente un vicolo cieco: «senza esito», come ama dire Bataille.

E quando ti sei trattenuto o trattenuta, perché il tuo orgasmo non ti impedisse di assistere come un testimone o un complice all'orgasmo dell'altro, non ti sei sentito investito o investita di un potere e di uno sguardo ingiustificato, illegittimo, indiscreto? E quando sei venuto o venuta, mentre l'altro o l'altra ti guardava, non ti sei chiesto o chiesta

quanto lui o lei possano aver colto della luce bianca che si è accesa dietro i tuoi occhi chiusi? E ancora: cosa sai delle tue e delle sue immagini che hanno popolato questo tempo? Conosci l'odore del tuo stesso respiro che è giunto fino a lei o a lui? E tu hai detto niente del suo odore, quello che certamente hai avvertito?

5.

Il mistero del corpo inizia dove inizia il tuo corpo. Soltanto che tu non sai dove esso inizia. Non conosci i suoi confini. Quello che hai chiamato anima o spirito o mente è separato dal corpo? E allora dove è segnata la linea di confine?

Mario Vargas Llosa dice che se un quadro non lo tocca fino ai testicoli non è per lui un grande quadro. So che quando ho trovato l'immagine che cercavo, quell'immagine che univa miracolosamente frammenti che giravano inquieti nella mia testa, ho provato un'emozione intellettuale, ma ho provato pure un formicolio che attraversava il mio corpo, sfiorava certo anche il mio sesso.

Dove posso dunque incontrarlo, dove posso toccarlo, che sia lui, davvero, il mio corpo? In una carezza, in un'immagine o in un pensiero?

6.

Il y a. «C'è.» L'inaggirabile, dice Lévinas. Questo presuppone che quando ti sei inoltrato o inoltrata nel deserto del nulla, ne hai percorso fino in fondo, fino all'estremo limite i sentieri, alla fine passi una frontiera e vai oltre il niente. Giungi alla percezione che sei, che esiste una nuda esistenza, che è oltre il dolore, ma alonata dall'angoscia, e che questa esistenza nuda sei tu. Lévinas l'ha nominata come un anonimo «c'è», quasi volesse, ancora una volta, separare quel grumo senza aggettivi e senza qualità dal grumo di storie e di immagini che è, o dovrebbe essere, il tuo spirito, o la tua mente, o la tua anima. Ma se affondi le mani dentro il grumo che c'è, che sei, tutto si sfarina e scorre tra le tue dita per riaccumularsi di nuovo in un grumo. Non sai se quel grumo sia il tuo corpo o la tua anima. Sai soltanto che quel grumo sei tu. Non è un «è», ma un «sono»: così misterioso che ha assunto la maschera neutra dell'«è» per rendersi percepibile o pronunciabile. Forse per non essere annientato nella disperazione.

Forse per andare oltre sarebbe necessario tradurre tutto questo in una storia, che sia la sua trama stessa a portarci avanti.

7.

«La narrativa», scrive Peter Brooks in *Trame*, «è una delle grandi categorie o sistemi di comprensione a cui ricorrere nei nostri negoziati con il reale.» Ogni racconto, ogni romanzo, ogni poesia inizia con un «allorché», o con un «quando», che diventa una inesorabile misura del tempo: «Nel mezzo del cammin di nostra vita», o: «Una mattina Gregor Samsa si svegliò da sonni inquieti trasformato in un immane insetto» propongono la scoperta di una temporalità che include dentro di sé la fine o la morte, non come un termine astratto, ma come qualcosa che è intessuto alla vita stessa, e che finisce per dare all'esistenza il suo senso e il suo significato. Ogni racconto rappresenta l'istante da cui ha inizio quel tempo che include dentro di sé, per essere misurato e per avere senso, la morte. Benjamin lo ha detto per la narrazione, Paul Ricœur della tragedia, ma forse lo possiamo dire di ogni grande opera d'arte. Il senso dell'opera comincia dalla fine, che è implicita nel suo stesso inizio,

e che lo illumina con la sua nera luce.

Dunque, come dice ancora Brooks, è appunto «la temporalità, ovvero il condizionamento che l'uomo subisce da parte del tempo, la sua coscienza di esistere solo entro i limiti fissati dalla morte» a costituire il fondamento del narrare.

Che cos'è una trama? Cosa significa costruire una situazione e metterla in moto? Far agire dei personaggi, che portano dentro di sé qualcosa che hai afferrato insieme a qualcosa che cerchi di afferrare senza riuscirci, e che ti pare possa emergere dal movimento stesso di una storia, una di quelle storie che si aggrovigliano dentro di noi, tanto che forse possiamo dire che noi stessi siamo un grumo di storie: alcune nostre e alcune calate dentro di noi senza che ce ne siamo resi conto, come un polline che gira per l'aria, o un virus che d'improvviso si risveglia e ci dà la febbre.

Forse la trama, come dice Brooks, è «la promessa di condurci verso il significato»: verso questo significato, il corpo e il suo destino, il suo ultimo destino. In questo senso la trama è un «elemento strutturale di una forma specifica del pensiero umano».

Pensare per trame: far entrare un elemento, un frammento, un grumo dentro una sequenza, dentro una storia che prosegue fino alla sua fine. Per questo, come ha detto Søren Kierkegaard, come ha scritto Benjamin e come ripete Brooks, narrare implica quella conoscenza della morte che ci è negata in vita, una fine che conferisce a ogni elemento il suo senso. «La morte», ha scritto Benjamin, «è la sanzione di tutto quello che un narratore può narrare.»

8.

Dunque, per muoverci avanti, tentiamo una storia, o almeno una scheggia di storia. Ti sei svegliato una volta, un giorno, una notte - chi può dirlo? - disteso su un letto. Non vedevi nulla. Sapevi che da qualche parte doveva entrare dell'aria, perché avvertivi una sensazione di fresco, che ti sfiorava la pelle, che ti pareva muovesse i peli sulle gambe. Solo dopo un certo tempo hai visto le righe più chiare nel riquadro sul muro a fianco, evidentemente il riflesso delle tapparelle mal chiuse al di là dei vetri aperti di una finestra. Ma è stato dopo altro tempo ancora che ti sei accorto che al tuo fianco giaceva un corpo. Un movimento ti ha portato a toccare quello che con la punta delle dita hai scoperto essere un piede. Dunque eri sdraiato su un letto, e al tuo fianco, ma in posizione invertita, giaceva un altro corpo. Hai cominciato a toccarlo, piano per non svegliare la persona che ti stava accanto. Ti sei sollevato prima sul gomito, e poi in ginocchio sul letto, e hai proseguito l'esplorazione. La tua mano è risalita lentamente nello spazio di quelle gambe aperte, percorrendo la parte interna del polpaccio e della coscia e, alla fine del tuo percorso, le tue dita hanno trovato un intrico di peli. Li hai scostati delicatamente e hai incontrato un rilievo verticale chiuso. Lo hai percorso piano, e questo si è aperto e tu ti sei fermato sulle soglie di quella fenditura. Poi hai portato entrambe le mani in mezzo alle tue gambe, e hai raccolto nei palmi la molle tumefazione dei tuoi testicoli e del tuo pene. In quel momento hai cominciato a ricordare. È stato allora che sei sceso dal letto e ti sei diretto verso il bagno. A quel punto già sapevi dov'eri e conoscevi la geografia del luogo. Hai acceso le luci e ti sei guardato nudo nello specchio. Ma non è stata quella volta che hai visto riflesso nello specchio il sangue sulle tue mani e sul tuo petto.

Ecco un frammento di storia. In esso c'è la memoria di un breve racconto che ho letto manoscritto; forse anche la memoria antica della *Gelosia* di Alain Robbe-Grillet. Potrebbe essere l'inizio di una indagine. Ecco, per esempio, in breve, cosa vedrebbe l'occhio dell'investigatore.

La stanza rettangolare non è grande. Contro la parete di fondo è posto il letto basso che non ha cornici come una ottomana doppia. Ai due lati, direttamente posate a terra, due luci. Da una parte, a destra, c'è una scansia che sporge dalla parete, su cui sono appoggiati delle riviste e alcuni libri di piatto, in modo tale che non è possibile scorgerne la costa o i titoli. Sulla parte di sinistra, dove una porta si apre sul resto dell'appartamento, c'è un'immagine di una donna nuda vista di schiena, con i capelli rialzati sulla nuca. È dipinta a pennellate discontinue, e in basso, sotto l'immagine, in una striscia bianca, c'è scritto il nome del pittore e di un museo. Il bianco della parete di destra è interrotto da una finestra, con una tapparella sollevata a metà, da cui si intravedono delle foglie e dei rami di platano. In fondo, perpendicolarmente ai piedi del letto, quasi al centro del muro, una porta semiaperta. Dal riflesso bianco che di lì penetra nell'ambiente s'indovina che deve trattarsi di una stanza da bagno piastrellata di bianco. Sul letto c'è un corpo disteso, un corpo nudo di donna, un corpo morto.

Lui è seduto ai piedi del letto e guarda verso quel corpo. Ha davanti agli occhi le piante dei piedi, e scorge la pelle ispessita e ingiallita ai talloni, e poi, tra le gambe aperte, un grumo di peli rossastri in mezzo ai quali gli pare di scorgere la fenditura del sesso. Il ventre è bianco e rotondo e poi s'infossa sopra l'ombelico nell'incavo dello stomaco. Le mammelle appaiono appiattite sul torace, e i capezzoli sono due macchie rosacee. Sotto il seno sinistro c'è una terza macchia, quasi un terzo capezzolo, dove è entrato il coltello, e una riga di sangue rappreso taglia il bianco del torace, e scende nell'incavo in mezzo a due costole e si perde sotto il corpo nel letto.

Si affaccia sulla porta e dice: «Procedete. Poi mandatemi i rapporti. Per ora me ne vado».

Poco dopo è in strada, nel caldo; si toglie la giacca prima di salire in macchina. Una donna giovane, una studentessa morta nel parco, e ora quest'altra donna. Sembra non esserci rapporto tra i due casi. Ma non ha cercato ancora nulla, né tra le carte, né nella vita delle due donne. Non ha voglia di cercare, non ha voglia di guardare e di vedere, perché sa che nessuno mai è così esposto come una vittima. Il corpo di una vittima è squadrato e squartato; le sue carte, i suoi segreti si distendono sulle scrivanie di poliziotti, giudici e avvocati. Vuole ritardare questo momento.

Si alzò dal tavolo e andò alla finestra. Vedeva le foglie dei platani muoversi al di sopra della luce dei fanali e le finestre illuminate della casa di fronte. Ombre si muovevano al di là dei vetri e delle cortine, ombre di cui non poteva indovinare né il sesso né l'età.

“Guardare, ecco, questo è il mio mestiere”, pensò.

Anche quando i fatti erano ormai divenuti remoti, egli doveva attualizzarli, renderli visibili come se essi si svolgessero una seconda volta davanti ai suoi occhi.

“Guardare, guardare gli altri. Ma io non vedo il mio volto”, pensò. “Lo porto davanti a me come una sporgenza offerta allo sguardo altrui. Lo specchio, quando mi fisso in esso, mi offre un'immagine sempre uguale, immutabile se non per segni fugaci: il rossore della febbre, le tracce di

una stanchezza temporanea, gli occhi semichiusi al mattino. Dunque ignoro il mio viso fino a quando non lo vedo riflesso improvvisamente di sbieco in una vetrina come fosse il volto di un altro, oppure quando lo riconosco nello sguardo di un passante casuale o di un mio attento interlocutore, dunque nel gesto di ripulsa o di accettazione: nella traccia o nel riflesso di un consenso o di un rifiuto che colgo nel volto dell'altro. *Veniet dies quo in speculo te non agnoscas*. Verrà il giorno in cui non ti riconoscerai nello specchio. Chi l'aveva detto? Mi riconoscerò dunque solo nelle testimonianze degli altri, come ora io riconosco le persone con cui ho a che fare solo dalle testimonianze altrui, o da labili tracce che hanno lasciato dietro di sé."

10.

Due frammenti di una storia. Non devono trarre in inganno. Non è ancora deciso se il primo atto, quello del risveglio in una stanza buia, sia la preparazione o la conclusione di un omicidio, o addirittura se le due persone, quella che appare nel primo frammento e quella che guarda e poi riflette nel secondo frammento, siano due persone o una sola. Non so ancora se si tratta di due persone, e se una di queste è un assassino. Non so a chi dei due, eventualmente, si riferisca questo secondo frammento. A chi si riferisca quest'altro che si affaccia ora alla mia immaginazione messa in movimento dall'osservazione di questo personaggio ancora informe: guardare ed essere visti.

Guardare ed essere visti. Si ricordò di un giorno, nella sua adolescenza, un giorno d'estate, in vacanza in montagna. Si era portato in un piccolo avvallamento che aveva scoperto sulla costa di un pendio. Ci andava spesso, perché lì poteva stare a lungo solo. Leggeva, pensava, sognava. C'era in lui, o almeno così gli pareva ora ricordando, la sensazione di una libertà pressoché illimitata. Cosa gli era permesso in quella solitudine perfetta? Quali gesti, quali azioni? Aveva avuto a tratti la percezione di poter fare tutto, abbandonarsi, rotolarsi nudo nell'erba, essere come mai gli era concesso di essere là dove ci sono altri o il sospetto di altri. Lì, in quel luogo, avvertiva in una sorta di spasimo le mille strade possibili che si aprivano davanti a lui, strade su cui avrebbe camminato, per raggiungere le mete, i luoghi dove avrebbe potuto essere veramente sé stesso, al di fuori delle regole della scuola o della famiglia.

Aveva con sé un libro anche quel giorno, ma si era stancato subito della lettura, e se ne stava sdraiato a guardare l'azzurro del cielo e rade nuvole veloci, spinte da un vento che piegava l'erba, che lo circondava e che lo nascondeva, scoprendone una insospettata varietà di colori sempre cangianti. A un certo punto, girandosi, vide una coppia in basso che faceva all'amore. Un gruppo di abeti la nascondeva a valle, la difendeva dallo sguardo di chi fosse salito lungo il sentiero. Ma quel sipario, quella cortina che li proteggeva, era per lui il fondale su cui risaltava come su un palcoscenico la scena amorosa.

Vide il giovane che spogliava la ragazza: le apriva la camicetta e le scopriva i seni; le arrotolava la gonna intorno alla vita e le abbassava le mutandine, e si distendeva, lui tutto vestito, sopra di lei, iniziando un moto convulso. Dopo pochi minuti si rotolò al fianco della ragazza, le afferrò la mano e la portò sul pene che vedeva spuntare eretto dai jeans aperti, e dunque si riportò ancora sdraiato sul corpo della donna.

Guardava affascinato e attonito. Si era disteso su un fianco scivolando in un turbamento sempre più grande. Ma prima che le sue mani si portassero sul suo stesso corpo, forse per una replica solitaria della

scena che vedeva sotto di lui, sentì levarsi in volo uno stormo di corvi, che prima stava razzolando per terra a qualche distanza sopra di lui. Li aveva notati spesso in quel luogo muoversi a terra come galline laboriose, mentre uno rimaneva sempre a vigilare su un ramo di un albero a sentinella degli altri.

Chi li aveva disturbati? Chi li aveva spinti al volo? Chi stava spiando lui, come lui spiava la coppia più in basso? Si guardò intorno e non vide nessuno. Cercò di immaginare gli occhi invisibili, che lo guardavano di nascosto osservare un atto amoroso, un atto proibito cui non avrebbe dovuto assistere. Pensò agli occhi, che di lì a qualche istante, avrebbero potuto vederlo compiere un atto che avrebbe dovuto essere anch'esso confinato nel segreto. Sentì quello sguardo anche se solo percepito come un'invisibile trafittura che percorreva il suo corpo e lo denudava, lo frugava, scavava in esso. Si alzò, e scese lungo i prati, evitando il sentiero che l'avrebbe portato a costeggiare la conca del terreno dove la coppia ora si stava ricomponendo, e che dopo pochi passi era uscita dall'orizzonte del suo sguardo.

"È da allora, forse", pensò, "che quando sono seduto, per esempio in treno, anche in uno scompartimento deserto, mentre sto leggendo, o pensando, o guardando dal finestrino, improvvisamente sento uno sguardo su di me, o sul mio volto riflesso in qualche vetro e mi sento spiato."

Basta un rumore perché egli percepisca uno sguardo possibile fisso su di lui, quando per esempio una porta si chiude o si apre mentre percorre un corridoio. Gli pareva talvolta di affiorare a sé stesso solo all'interno di quegli sguardi che avvertiva, che di tanto in tanto individuava, ma che più spesso gli rimanevano celati.

"Esisterei nell'assenza di questi sguardi? Posso vivere nella loro presenza?" si chiese.

A volte si era messo nudo alla finestra, per offrirsi spudoratamente allo sguardo ignoto che poteva essere appostato in un luogo a lui invisibile, ma prossimo. Altre volte si era nascosto. Aveva imparato a vetrificare i suoi occhi, a renderli trasparenti, in modo che essi non riflettessero nulla. Una pratica utile alla sua professione, ma nata, forse, dall'illusione di essere attraversato dagli sguardi senza riflettersi negli occhi degli altri. Ma questa sensazione di sicurezza diventava spesso angosciata, perché si mutava in un senso di inapparenza, o meglio di inesistenza, che pareva poter dissolvere il suo io senza lasciare traccia alcuna della sua consistenza, della sua presenza: un filosofo direbbe, del suo «essere».

11.

«Esisterei nell'assenza di questi sguardi? Posso vivere nella loro presenza?» si chiede il personaggio del quarto frammento di una storia che non ha ancora preso una forma, se pure mai prenderà forma. Il frammento si conclude con l'evanescenza dell'io, o dell'essere. Esiste un essere che non sia sempre riferito a un io?

Cogito ergo sum. Penso dunque sono. La reminiscenza scolastica di René Descartes, che ci viene improvvisa alla mente, pare ridicola: ci sembra strano che tante menti si siano su di essa basate o affannate. È ridicola la pretesa di dire «io sono» semplicemente perché penso. Il fatto che io mi produca in un'attività così immateriale, solipsistica fino alla perversione, non mi dà alcuna certezza. È il mio corpo che si muove nel mondo. È il mio corpo su cui si rifrange lo sguardo dell'altro. È il mio corpo che è modellato da una carezza o colpito da un urto. È il mio corpo che ingombra il mondo, ed è attorno a esso che si avvita il

piensiero, come un rampicante intorno all'albero che lo sostiene.

Dunque io sono perché il mio corpo si muove e occupa uno spazio, è soggetto al tempo e al mutamento. Leggo il mio movimento misurando la mia posizione in relazione a quella di altri corpi, percepisco il mio mutamento - e quindi il trascorrere del tempo - vedendo le trasformazioni di un volto che mi è stato prossimo, e che si decompone nel corso degli anni. O leggendo sul volto di chi a fatica mi riconosce dopo una lunga separazione lo stupore per quel nuovo che vi legge, o per quello che non vi legge più.

Posso dire «io» soltanto nella misura in cui sono in mezzo agli altri, esposto al loro sguardo: oggetto del loro sguardo. Con tutta l'incertezza, la vergogna e l'angoscia e qualche volta la gioia che questo sempre comporta.

Così ogni volta che ci si avvicina a uno specchio ne abbiamo una sorta di timore: «*Veniet dies quo te in speculo non agnoscas*». Ora posso dirlo. Era improprio attribuire una memoria così precisa a un personaggio che è emerso sulla scena forse come un investigatore. La frase terribile è di Francesco Petrarca. L'esperienza poi è stata descritta nel *Malte* da Rainer Maria Rilke.

12.

Un quinto frammento di storia. Questo del tutto svincolato dagli altri. Solo nelle ultime righe ho fatto cenno a un delitto, per tenere il frammento aperto, disponibile a una storia possibile. Ma non ho idea se si unirà a essi in una trama. È proprio questa che mi manca, e finché non c'è una trama le figure che sono emerse nella mia mente non potranno mai muoversi e significare fino in fondo.

Una trama potrebbe porre fine, come ha detto György Lukács, al nomadismo delle idee. Potrebbe accogliere in sé ai margini di ciò che è raccontato anche il non raccontabile che lo circonda come un alone: la morte appunto, come hanno detto Sartre e Brooks, ma anche la vergogna, l'inaggrabile presenza del corpo sotto le parole e al di là delle parole.

13.

Lei era seduta accanto a lui sul divano. Le aveva lambito l'orecchio con la punta della lingua, seguendone i contorni, poi le aveva aperto la fila di bottoni che chiudeva il suo vestito di lino e aveva percorso la superficie liscia della sua pelle avvertendo sul palmo della mano la traccia umida del velo di sudore che copriva tutto il suo corpo. Lei gli aveva accarezzato i capelli, aveva percorso con le mani sopra i vestiti il suo petto, le gambe, ma senza mai avvicinarsi al suo sesso. Lui era entrato con la mano nella coppa del reggiseno e aveva accolto nel palmo il calore di quella rotondità e avvertito la punta del suo capezzolo. Ma poi lei gli aveva scostato la mano. «Non posso», aveva detto. «Non posso lasciarmi trascinare dal mio corpo, perché non so dove ora mi possa condurre.»

Lui ora le sta vicino. Le tiene la mano abbandonata in grembo. Il vestito è stato riabbottonato. Ora, mentre parla, i suoi occhi vagano per la stanza e tornano continuamente sul piccolo computer nel quale ha cercato di trascrivere i suoi appunti sul delitto su cui sta indagando, per poi divagare sul senso del corpo, sulle ferite che lo piagano o lo uccidono, e di lì, ancora, su di sé. È ansioso di capire. Questa è ora la cosa più importante. È ansioso di rimanere solo. La guarda, i capelli neri e gli occhi di cui non riesce in questo momento a distinguere il colore, e l'intensità del suo volto, e della sofferenza che in esso traspare. Un'altra

volta forse la stringerà di nuovo a sé.

14.

La letteratura popolare in genere, e quella poliziesca in particolare, ha avuto nel passato, anche nelle sue punte più radicali, una funzione consolatoria: un evento, un delitto, aveva lacerato il tessuto del mondo e della vita, e il romanzo raccontava il modo in cui questa lacerazione veniva, se non suturata, almeno resa comprensibile, coprendo dunque quella crepa che avrebbe potuto spingere l'occhio dentro l'abisso insondabile e terribile di ciò che non ha spiegazione. È per questo, come afferma James Lee Burke in *Rabbia a New Orleans*, che amiamo i film di mafia, «perché la violenza e il male che dipingono sembrano avere una spiegazione, un principio e una fine, e sono circoscritti a un gruppo ben preciso di personaggi che nella finzione hanno talvolta proporzioni tragiche. In questo modo siamo portati a credere che il problema non sia insito alla nostra specie». Mentre invece, come afferma John Katzenbach, il bene non trionfa mai sul male, perché anche quando vince «si abbassa a combattere il male al suo stesso gioco. E questa, caro fratello, è una sconfitta peggiore».

Così, per esempio nel libro di Tim Willocks, *Re macchiati di sangue*, c'è la percezione netta di un mondo dominato dal male, dalla depravazione, dall'insensatezza morale, all'interno della quale sembrano aprirsi soltanto due vie: avanzare nel deserto del niente di ogni cosa fino all'estremo, finché «alla periferia estrema di quel nulla» si trova, malgrado tutto, la propria nuda esistenza: il corpo abbandonato a sé stesso, il fatto *che si è*, senza più aggettivo alcuno. L'altra via è quella di «ballare guancia a guancia» con la disperazione, l'odio e la morte, in quella sofferenza che è, al contempo, la smentita della natura stessa di Dio e la definizione della natura umana. Di qui una disperazione e un dolore così immensi che vengono trascesi solo in uno spazio in cui si dissolve l'io, anche nella sua più estrema nudità. Ci si trova così in una sorta di crepa che si apre «tra l'uno che era uno e l'altro che era l'insieme delle cose sensibili». Ci si trova in uno spazio che non è io e non è l'altro: che non è nemmeno la percezione del nulla, in un'angosciosa sospensione. Il «re» di questo romanzo («re» come si chiamavano i protagonisti delle tragedie antiche) è così il re «di un regno i cui misteri sono - appunto come nella tragedia - senza soluzione, di un dominio invaso dal deserto».

È difficile andare oltre. Ci ha provato David Cooper. Nell'universo di Cooper non esistono più case, alberi, strade, paesaggi. Non esistono nemmeno più, a ben guardare, personaggi. Esistono solo corpi nella loro inequivocabile materialità fatta di odori, umori, ombre. Ma anche questi corpi sono smembrati, in una sorta di endoscopia che è la loro distruzione. L'ultimo orizzonte è il corpo e al di là di esso il desiderio di vedere cosa esso sia, cosa contenga, cosa nasconda in un atto che è la distruzione del corpo stesso: è l'annientamento del mondo, è lo sfarinamento della realtà.

La professione dello scrittore sembra dunque essere diventata quella di «attraversare frontiere», come scrive James Graham Ballard in *Cocaine nights*. Ma «ogni paesaggio di frontiera è un'operazione unica, irripetibile, che cancella la magia di tutte le altre». Questa frontiera non ci mette di fronte «a possibilità di nuove vite, nuovi profumi, nuovi affetti». È il passaggio all'altra parte: la parte oscura del mondo che si affaccia nelle pagine di questi libri come una tetra, ma inequivocabile, profezia.

Un teatro di corpi morti, bruciati, smembrati, falciati, annientati è la

scena su cui si accampa la domanda sul bene e sul male. Una metafisica che non muove dopo il corpo – dopo la sua rimozione o sublimazione –, ma, appunto, attraverso il corpo: attraverso il sangue, la carne lacerata e martoriata. Lì essa inizia e lì affonda.

15.

Cosa ha veramente pensato Socrate quando andava verso la morte, e avvertiva il freddo che saliva lungo le sue gambe e lo aggrediva al petto? È entrato nella morte con la certezza di giungere alla vera vita e alla vera conoscenza, oltre la fanghiglia barbarica delle passioni, come ci ha detto Platone? L'ultima sua parola a Critone: un gallo per Asclepio. Un sacrificio, un corpo animale sgozzato. Sangue, dunque; ancora sangue.

Il corpo di Cristo sulla croce. Un corpo che si sta svuotando del suo sangue. Ancora l'odore del sangue. E la derelizione: «Mio Dio, perché mi hai abbandonato?».

16.

Sei solo nella notte. Il tuo corpo pesa sul materasso. Sei coperto di sudore. Le immagini che affiorano nella tua mente si spezzano subito, si polverizzano, sostituite da altre immagini inarrestabili, sulle quali non hai controllo alcuno. Sei preso in una battaglia terribile, in un agone: in una agonia. A un certo punto afferri il tuo sesso, ti tocchi cercando di polarizzare in un punto la sensazione terribile e diffusa del disagio che pervade te e sembra dilagare su ogni cosa che ti sta intorno.

17.

La tua testa, il tuo gesto, la tua aria
sono belli come un bel paesaggio;
gioca sul tuo viso il riso
come vento fresco in chiaro cielo.

Il mesto passante che tu sfiori
è abbagliato dalla salute
che sgorga come una luminosità
dalle tue braccia e dalle tue spalle.

I colori squillanti
cosparsi sulle tue vesti
scagliano nel cuore dei poeti
l'immagine di un balletto floreale.

Abiti folli che sono emblema
del tuo spirito variegato;
folle che mi fai folle,
ti odio mentre ti amo!
Talvolta in un bel giardino
dove trascinavo la mia atonia,
ho avvertito come un'ironia,
il sole che mi straziava il petto;

E la primavera e la verzura
hanno così umiliato il mio cuore
che ho punito su di un fiore
l'insolenza della natura.

Così vorrei una notte
quando suona l'ora del piacere,
verso i tesori del tuo corpo,
come un vile arrampicarmi senza rumore,

Per punire la tua carne gioiosa,

per straziare il tuo seno pacificato,
e aprire nel tuo fianco stupefatto
una ferita larga e profonda.

E, dolcezza vertiginosa!
Attraverso queste nuove labbra,
più splendenti e belle,
infonderti il mio veleno, sorella!

Abbiamo già parlato di *A colei che è troppo gaia* di Baudelaire.

Un corpo nello splendore della luce e dei colori, un corpo che si fa riso del mondo. E questo riso del mondo, che sgorga dal corpo della donna, diventa ironia e strazio, perché quel corpo è irraggiungibile, e irraggiungibile è lo spirito che in quel corpo si nasconde e che attraverso quel corpo si manifesta. Come farà Musil, anche Baudelaire trasforma questa donna in sorella; come dirà Musil, Baudelaire afferma che questo non basta ancora; più coraggiosamente di Musil, Baudelaire ipotizza di aprire in questo corpo un secondo sesso, di congiungersi con la donna, e tentare una *comunicazione per contagio*.

Più coraggiosamente di Musil, abbiamo detto. Infatti Musil, all'inizio della parte III dell'*Uomo senza qualità*, ipotizza nell'incesto tra Ulrich e Agathe il rapporto che potrà portarli a comunicare.

Chi non ha ancora capito da certi indizi ciò che accadeva tra fratello e sorella, metta pur via il racconto, perché vi è descritta un'avventura che egli non potrà mai approvare: un viaggio sul limitare del possibile, sfiorante i pericoli dell'impossibile e dell'innaturale, anzi del repulsivo e forse talvolta più che sfiorarli, un «caso limite».

In realtà i due fratelli non faranno che parlare, basandosi su libri mistici che compaiono un po' magicamente sul tavolo di Ulrich («in parte li aveva portati con sé e in parte acquistati dopo»). Il corpo quando entra in gioco è rimosso come un ingombro. Il punto più avanzato che viene raggiunto nella loro comunicazione è il ricorso alla metafora, la figura che ci permette di cogliere come uno ciò che è duplice, che viene proposta da Musil in un frammento databile tra il 1938 e il 1939.

18.

Noi ci appassioniamo per «colei che è troppo gaia» che è stata donna, corpo e anima, per Baudelaire, ma che per noi è solo un insieme di parole. Ci appassioniamo anche per Don Chisciotte, o per K., che forse erano da principio mere immagini anche per i loro autori. Eppure vivrebbero ancora se lo scrittore non avesse dotato queste immagini di corpi? Quello allampanato di Don Chisciotte che s'incurva come un punto di domanda, come dice José Ortega y Gasset, e quello di Sancio? Socrate sarebbe ancora Socrate se, prima di iniziare la sua predicazione contro la fanghiglia terrosa e opaca del corpo nel *Fedone*, non si fosse grattato la gamba e non avesse parlato del piacere che fa seguito al dolore? Se non avessimo assistito al pietrificarsi del suo corpo nel freddo del veleno, e avvertito la sua voce diventare flebile e aspra mentre parla a Critone del gallo?

Ma noi ci appassioniamo anche alle idee. Hanno corpo? Ci è stato detto di no, ma è davvero così? E il corpo di Socrate? E il corpo di Descartes all'inizio della prima delle *Meditazioni sulla filosofia prima*, quando ci racconta di essere vicino al fuoco, in vestaglia, con la penna in mano, e, nell'atto stesso di scrivere, pensa al sogno?

Plotino, per liberare l'idea da ogni traccia del corpo, la spinge oltre sé stessa. Si procede verso un *aneidon* che è *huper pasas morphas*: un «principio informe» che è «al di là di ogni forma», che non ha misura alcuna (*ametria*). Il bello, per essere tale, non deve avere misura, «non deve avere forma, né essere forma, neanche ideale».

È una sorta di delirio d'oltranza che si ripete per ogni idea: per il bene, per l'intelletto. Ma questo è esattamente ciò che Plotino aveva detto della materia, che pure non ha né forma né misura. Alla fine della sua speculazione, proprio mentre Plotino si appresta a invitare a una «fuga di sé a sé», al di fuori persino dell'identità personale, il corpo e la materialità rimossa si ripresentano davanti a lui, nelle sue parole, come l'anima stessa – il nocciolo, l'essenza – della sua più estrema astrazione.

19.

Si alzò dal tavolo e andò alla finestra. Vedeva le foglie dei platani muoversi al di sopra della luce dei fanali e le finestre illuminate della casa di fronte. Ombre si muovevano al di là dei vetri e delle cortine, ombre di cui non poteva indovinare né il sesso né l'età.

Io un attimo fa mi sono alzato, ma la finestra della stanza in cui mi trovo ora guarda su un cortile, e non ci sono né platani né finestre di fronte. Un mio gesto si è dilatato in un frammento di storia generando foglie, finestre e ombre. Cerco di proseguire.

La sera prima era stato a cena con Claudia, a casa sua, e avevano fatto all'amore: con furia e passione, pensò, senza riuscire a cancellare un'ombra di amarezza e insoddisfazione, un senso oscuro di incompletezza. Avvertiva un vago alone di emicrania, un cerchio che gli stringeva la testa, «o forse il cuore», pensò ancora.

Ora i fascicoli erano davanti a lui, sparsi sul tavolo dell'ufficio. Aveva chiesto che nessuno lo disturbasse, che non gli si passassero telefonate: doveva preparare l'arringa per l'indomani, cosa che aveva rinviato fino a quel momento senza capire perché. Il processo si era svolto in modo lineare. L'imputato era reo confesso. Mai aveva negato di averla uccisa. E le perizie, chieste dalla difesa contro la volontà stessa dell'imputato – almeno così gli era parso di capire –, erano unanimi: al momento del delitto esisteva una capacità integra di volere e di intendere il senso e la portata del suo atto. Ma lui non era mai riuscito a capire perché l'avesse fatto, perché l'imputato considerasse quell'atto ineluttabile, inevitabile. Da quanto emergeva dai verbali, si sarebbe detto addirittura che, in circostanze analoghe, egli avrebbe ripetuto il suo gesto.

L'imputato amava la donna che aveva ucciso? Sì, l'amava, o almeno così aveva detto e ripetuto. Ne era geloso? No, non ne aveva motivo, e comunque aveva più volte dichiarato di non aver mai provato gelosia nella sua vita. Considerava, aveva detto, i rapporti tra le persone incomparabili gli uni con gli altri, e dunque nessun rapporto poteva togliere a lui quello che fosse stato capace di realizzare, o di creare (sì, aveva proprio detto creare) nel suo rapporto con la donna.

D'altronde l'imputato non aveva precedenti di violenza. Era un mite programmatore informatico, che diceva di aborreire la violenza. Le perizie psichiatriche, per quel che valgono, avevano confermato questa sua avversione. Ma la tentazione di uccidere la donna che gli stava accanto nel letto lo aveva sfiorato anche in passato e, alla sua domanda perché, proprio quella sera e con quella donna, avesse ceduto alla tentazione, aveva risposto semplicemente: «Perché l'amavo!».

Era incongruo, incomprensibile. Si alzò e andò verso la finestra, e

guardò verso la strada di sotto, ma il riflesso del sole gli impedì di guardare attraverso il vetro, e vide soltanto la sua immagine riflessa. Ne fu turbato e tornò rapidamente alla scrivania. Certo, anche lui, nel suo turbinoso rapporto con Claudia, l'aveva morsa a sangue; anche lui la sera prima, mentre l'accarezzava, e le sue mani risalivano dal suo ventre al volto, e aveva sentito l'alito della donna, il suo odore, che sembrava emergere da una profondità misteriosa e irraggiungibile, aveva avuto voglia di stringere la mano ad artiglio: interrompere quel fiato, oppure scavare fino al fondo da cui esso proveniva. Era stato un attimo, e l'attimo era passato, e l'aveva stretta a sé, e le aveva accarezzato i capelli mentre lei, con la fronte posata sul suo petto nudo, sussurrava parole che gli vellicavano la pelle.

Tornò alla scrivania per interrompere con il movimento il gesto e la determinazione di riprendere il lavoro, la memoria che risaliva in lui in onde spesse e avvolgenti, tanto che, a un certo punto, si era sentito portato da quell'onda: la memoria delle parole dell'imputato, la memoria del suo rapporto con Claudia.

Aveva deciso. Nell'arringa non sarebbe andato alla ricerca di spiegazioni o di motivazioni. Avrebbe esposto i nudi fatti, che da soli avrebbero determinato la condanna. Ma qualcosa lo doveva a sé stesso. Prese le cassette su cui aveva registrato la confessione dell'imputato, che poi erano state trascritte nel linguaggio vitreo dei verbali, e, servendosi di un altro registratore, fece un montaggio di alcuni frammenti della storia che gli era stata raccontata. Mentre registrava, si accorse di essere andato alla ricerca, durante l'interrogatorio, di fatti, situazioni, orari, mezzi. Ogni tanto aveva insinuato un «perché?» passando però subito ad altri eventi, ad altri riscontri, ad altre prove. Ora, cercando di andare oltre i nudi fatti con questa nuova registrazione, si accorse di avere poco, quasi nulla. Non lo aveva fatto parlare; in un certo senso lo aveva costretto al silenzio, il silenzio che intuiva avrebbe percepito tra le sue stesse parole che avrebbe pronunciato in tribunale. E dunque, alla fine - era ormai pomeriggio inoltrato - si trovava con una cassetta con pochi minuti di registrazione, forse una trentina, di cui forse dieci significativi.

Significativi? Non spiegavano ancora nulla, pensò, ma certo inquietanti. O almeno lui se ne sentiva turbato.

Quando era nato in lui l'impulso omicida?

«L'accarezzavo. L'ho accarezzata a lungo. Mi pareva di aver raggiunto il senso di quanto avevo provato mille volte senza capirlo, mentre sfioravo i tasti del computer, o afferravo un oggetto e lo tenevo perplesso nel palmo della mano... Sì, forse in ogni contatto è latente una carezza... La carezza fruga, modella, ridisegna ciò che sfiora, ma soprattutto fruga, cerca, scava... Credo che se in ogni contatto è latente una carezza, in ogni carezza sia latente l'unghia che graffia e che scava... È ciò che va rimosso dalla carezza, perché è il suo aspetto terribile, la sua ombra...

Ci siamo stretti, ci siamo amati. Era la prima volta che eravamo insieme, e l'avevamo desiderato entrambi. L'ho accarezzata, e dopo sono entrato in lei. Pochi centimetri di pelle contro la pelle dentro il suo corpo. Non aveva senso, e lei sembrava sfuggirmi sempre più lontana... E io, dov'ero?

Avevo sbagliato? Ma se non l'avessi posseduta, lei sarebbe rimasta per sempre lontana da me... ma possedendola avrei annientato quello che lei era.

L'avevo posseduta, e lei cedendo era diventata me, o una cosa mia...

però ugualmente distante e irraggiungibile... L'amore non esiste, è una cosa impossibile, o irraggiungibile. Eppure io l'amavo. Con disperazione l'amavo.

Lei si era addormentata. Respirava al mio fianco. La desideravo, ma non volevo svegliarla, non volevo precipitare ancora nel cono d'ombra da cui ero appena uscito. Mi toccavo, e pensavo che il suo respiro profondo fosse una risposta ai miei gesti sempre più convulsi, anche se silenziosi. Ma quando venni, e il mio sperma si depositò come una piccola pozza vischiosa sul suo fianco, mi resi conto che i miei gesti non l'avevano sfiorata. Mi resi conto di essere solo, e che mai sarei riuscito a penetrare nel suo mistero, che ogni mistero mi sarebbe stato precluso. In quell'attimo mi parve di non sapere nemmeno più chi ero, che mai l'avrei saputo...

Un desiderio di vedere dentro... o un desiderio di sopprimere l'ansia stessa di vedere... Mi alzai, andai in cucina e presi un lungo coltello affilato. Tornai in camera, e cercai con le dita un punto sotto il suo seno sinistro tra le costole, e affondai il coltello fino al cuore. Non ha sanguinato a lungo.»

Sentì la sua voce chiedere, stupidamente, pensò: "Perché il cuore?". E l'imputato rispondere: «Perché è ciò che di più profondo c'è dentro di noi».

E risentì ancora la sua voce: «Non ha pensato alle conseguenze? Sa che la attende l'ergastolo, o comunque molti anni di prigione?».

«Lo so», disse la voce resa più incerta dal doppio riversamento di una mediocre registrazione. «Lo so. So anche che lì tutti sapranno chi sono, e me lo diranno, e non dovrò più cercare... sono stanco.»

Era notte quando uscì dall'ufficio e tornò a casa. Tanto lavoro per nulla, pensò, gettando il nastro con la registrazione in un cassetto sperando di dimenticarsene. Aveva telefonato a Claudia dalla macchina. Quella sera, aveva detto, non poteva vederla. Un impegno improvviso.

A casa: la finestra e i platani. C'è un nesso con gli altri frammenti, ma ancora non c'è la trama che li connetta. Per questo, forse, per riempire i vuoti di questa assenza ho abusato di frasi prese alla lettera da Lévinas, che ho già utilizzato in parte nelle mie riflessioni iniziali, e poi ho inserito, modificandolo, un frammento di una situazione descritta, in altri termini e con altre parole, da Proust nella *Prigioniera*. Non c'è libro che non sia un continuo rinvio ad altri libri: quelli già scritti da sé o da altri, e anche quelli soltanto possibili.

20.

Lascio perdere la storia, e riprendo a riflettere sul tema da cui sono partito. Ho parlato di trama. Peter Brooks oltre a *Trame* ha scritto anche *Body Work*, un libro sul corpo nell'immaginario letterario e artistico della modernità e della rottura che a un certo punto viene provocata da un'immagine, che divide letteralmente il tempo in un prima e in un dopo: Nana.

21.

Nel 1863 Édouard Manet dipinge un quadro che sarà presentato al Salon 1865. In questo quadro c'è, come scrive un critico dell'epoca, Jules Clarétie, «un'odalisca dal ventre giallo», ma dagli occhi neri. La donna è sdraiata su di un letto. I cuscini sono posti in modo che la testa, anche se appoggiasse su di essi, lascerebbe il viso rivolto verso uno spettatore: verso di noi che la guardiamo fuori dal quadro, verso lo spettatore invisibile che certamente è dentro il quadro.

Ma Olympia, questo è il nome della donna di cui stiamo parlando, non poggia la testa sui cuscini; la tiene sollevata appoggiandosi al gomito sinistro per offrire interamente il suo volto, i suoi occhi indifferenti, a chi la guarda. Tiene le gambe incrociate dall'altezza delle ginocchia alle caviglie, così che anche un piede calzato da una pianella con un nastro azzurro sia offerto allo spettatore, insieme agli occhi di un gatto nero che se ne sta ritto in fondo al letto e guarda nella stessa direzione verso cui guarda Olympia, e insieme al suo corpo nudo. La terza figura che è visibile nel quadro, la serva nera che porge a Olympia un gran mazzo di fiori, è l'unica che non guarda lo spettatore ma Olympia stessa, la quale, indifferente, non si volge verso i fiori che le sono offerti.

Il corpo di Olympia è interamente scoperto. Ha un fiore rossastro dietro l'orecchio sinistro, un bracciale al polso destro, un nastrino scuro intorno al collo annodato alla gola, e le pianelle, una calzata al piede sinistro, l'altra abbandonata sulla coltre. Tutto il suo corpo è offerto: i seni erti e i capezzoli puntuti e l'incavo dell'ombelico. Solo il pube è nascosto. La mano sinistra lo copre con il palmo, mentre il pollice si distende lungo l'incavo dell'inguine, e le altre dita si piegano seguendo la rotondità della coscia su cui posano.

Olympia è immobile, in attesa. Possiamo supporre che un gesto dello spettatore invisibile metterà tutto in moto, facendo levare quella mano che potrebbe protendersi in avanti, o portarsi davanti al viso a coprire gli occhi rivelando così una nudità compiuta e scandalosa. È forse questa imminenza - l'imminenza di questa nudità - che ha fatto scalpore, che ha turbato persino Théophile Gautier, che ha parlato di questo quadro come di una provocazione buffonesca. Infatti nel momento in cui Olympia si scoprirà interamente «assomiglierà a delle signorine che voi conoscete bene», come scrive Émile Zola, con la «carne giovane e già appassita»: «una ragazza dei giorni nostri». In più c'è quel gatto nero, con gli occhi fissi su di te, che ti guarda con la coda ritta mentre tu guardi Olympia in attesa della sua nudità. Il pubblico ha preferito ridere, affondare la sua inquietudine nel riso.

Zola ha scritto pagine appassionate su Manet. Stava lui stesso pensando al ritratto di una giovane cortigiana come Olympia. Questo, dice Henri Mitterand, è uno dei piani più antichi dei *Rougon-Macquart*. È il ritratto di Nana, che fa già la sua apparizione in *L'Assommoir*: una quindicenne, formosa, quasi grassa, con i grossi seni liberi sotto la camicetta, e una «massa di capelli biondi, color avena fresca, che sembrava averle cosperso una polvere d'oro sulle tempie, macchie rossastre che la coloravano di sole». Nana sembra proprio, a un primo sguardo, non avere parentela alcuna con Olympia, magra e bruna.

La prima traccia di Nana la troviamo forse in *La fille aux yeux d'or*, un racconto di Honoré de Balzac, annunciato nel 1833, ancora con lo stesso titolo, come *La ragazza dagli occhi d'oro*, come terzo episodio dei *Tredici*, e apparso poi nel 1834 nel terzo volume delle *Scene della vita parigina*, insieme a *Ferragus* e alla *Duchessa di Langeais*. La «ragazza dai capelli d'oro» è un'ignota, ma, dice de Marsay, uno dei protagonisti del racconto, è «l'essere più adorabilmente femminile che io abbia mai incontrato. Appartiene a quella varietà femminile che i romani chiamavano *fulva*, *flava*, la donna di fuoco. E subito, ciò che mi ha più colpito, sono quegli occhi gialli come quelli delle tigri; un giallo oro che brilla d'oro vivo, d'oro che pensa, oro che ama e vuole assolutamente venire nella vostra saccoccia!».

I curatori del V volume dell'edizione Pléiade della *Comédie humaine*

(edizione diretta da Pierre-Georges Castex nel 1977) ci permettono di dare uno sfondo a questa immagine. La donna «flava» era già apparsa nel 1833 in un romanzo, *La Blonde*, firmato da Horace Raison, ma scritto probabilmente a quattro mani con Balzac nel 1928-1929. Una variante del testo ci permette di avvicinarci ancora di più alla donna «fulva», alla donna di fuoco. Balzac non aveva scritto nella prima versione de *La fille aux yeux d'or*, che abbiamo citato più sopra, «che i romani chiamano...», ma «questa specie che i signori de Cobentzell hanno nominato...».

Sotto lo pseudonimo M. de Cobentzell, Charles Latour-Mézeray ed émile Bouchery avevano pubblicato nel 1833 una raccolta di novelle ampiamente ispirata alla *Fisiologia del matrimonio* dello stesso Balzac. In una di queste, *La Gastrite*, è appunto questione della donna *fulva* e *flava*, ovvero *fauve*, l'aggettivo con cui quasi ossessivamente Zola designerà la sua Nana.

La donna fulva ha abitato i nostri sogni e le nostre ore sonnolente come un'immensa visione erotica. «Nasce», scrive de Cobentzell, «con quel misticismo chiamato peccato originale, la sua natura peccatrice è una vocazione - *fulva lupina*. Questo nome deriva dalla lieve peluria bionda dai riflessi argentati di cui si copre prematuramente il suo giovane seno, il suo collo, le braccia e financo le sue guance.» Inquieta e sonnolenta, capricciosa e concupiscente, è «un gatto che sfregandosi contro la vostra gamba reclama una carezza». La sua «epidermide emette un irresistibile odore». Illanguidisce, ma è pronta a scattare come «una cavalla», altro epiteto che Zola impiegherà per la sua Nana. «Attende, è donna.»

De Cobentzell attribuisce questo tipo di donna all'epoca di Tiberio, di Eliogabalo, ai cammei di Pompei. Di qui forse l'origine romana che Balzac attribuirà alla sua ragazza fulva. E ancora, in un'altra novella della raccolta, *La Ramure*, si parlerà ancora della peluria della ragazza fulva, «questo velluto così pieno di promesse d'amore», citando a prova la ragazza «*pilosa fortis aut libidinosa*» di Catullo (espressione che però non ho trovato in Catullo, e che forse voleva soltanto sottolineare il tipo romano della donna *flava*). L'allusione taciuta ma ossessiva è alla peluria che Olympia continua per ora a nascondere.

Ma torniamo per un attimo a Balzac. «È impossibile per un'altra donna, quale che sia, superare questa fanciulla simile a una gatta che vuole sfregarsi contro le vostre gambe, con i capelli di cenere, delicata in apparenza, ma che deve avere dei fili di lanugine sulla terza falange delle dita; e lungo le gote una peluria chiara la cui linea luminosa alla luce comincia dalle orecchie e si perde sul collo.»

L'unico tratto comune con Olympia sembra essere per ora il gatto. Ma Manet nel 1877 dipinge anch'egli la sua donna fulva, davanti allo specchio, mentre discinta si trucca e si dipinge sotto gli occhi di uno spettatore ora visibile sulla destra del quadro. Questa donna, dalla cosce larghe e «la schiena da cavalla», come dirà Zola della sua Nana, non si chiama più Olympia: il suo nome è ora diventato Nana. Il quadro è rifiutato al Salon, e Manet organizza un'esposizione nel suo studio.

Proprio nel 1877 Zola pubblica *L'Assommoir*, che aveva cominciato ad apparire in feuilleton già nel 1876, in cui, come abbiamo visto, compare per la prima volta la fulva Nana. È incerto se Manet, che conosceva il libro e che lo trovava «stupefacente», come confessa in una lettera dell'agosto 1876 allo stesso Zola, si sia ispirato alle immagini dello scrittore. È invece certo che la scena dipinta di Manet comparirà

identica nel V capitolo di *Nana*. Ma *Nana* di Zola, che comincia ad apparire in feuilleton a partire dall'ottobre 1879, per uscire in volume nel 1880, scoprirà quello che Balzac e Manet avevano tenuto nascosto. Il suo libro è un progressivo avvicinamento al corpo, al centro del corpo, a quello che nessuno aveva ancora figurato e dipinto. Ma avvicinarsi al corpo di *Nana* significa anche avvicinarsi al proprio corpo. «Il corpo intero», scrive Zola nell'agosto 1879 su «Le Voltaire», «con i suoi sensi passa nell'opera. Lo scrittore dice tutto, dà tutto, nel mezzo della sua crisi passionale... È l'uomo, con lo slancio del suo temperamento, con il bisogno e la volontà di generare a sua immagine. Le creazioni originali nascono da questo amplesso appassionato dei casti che fecondano le loro opere.»

La castità che genera il corpo; che genera l'oscenità del corpo. È un atto di quella «scopofilia», di quella tensione verso il corpo, che, secondo Peter Brooks, è alla base di una vera e propria «epistemofilia», che inizia dalle esplorazioni del corpo dell'infante. Un nodo, dice Brooks in *Body Work*, s'intreccia al centro della nostra cultura: «L'uomo come soggetto conoscente postula un corpo femminile come oggetto da conoscere, per via di un atto di ispezione visiva che tende a rivelare la verità, o che affonda l'oggetto in un enigma estremo».

L'uomo che guarda e di fronte a lui un corpo femminile. Alla base di questa epistemofilia c'è ancora la credenza, che da Galeno giunge fino all'alba del XIX secolo, come scrive Thomas Laqueur, che la donna nasconda nel suo corpo un sesso maschile, o c'è la ricerca del proprio sesso non celato ma assente, di cui parla Freud nella *Testa di Medusa*? Questo sguardo sembra lo sguardo di Narciso proteso verso un sé irraggiungibile. È comunque lo sguardo di Zola. È qui che troviamo il suo slancio verso un corpo che investe, attraversa e occupa il suo stesso corpo. Ma questo altro corpo, verso cui tende lo sguardo di Zola, non è quello rappresentato da quella lunga «attenuazione dell'anatomia femminile», come dice Brooks, che, cancellando la peluria pubica dalla pittura di nudo, ha cancellato in un certo modo «la natura dei genitali femminili».

Certo, c'era già stata, nel 1866, *L'origine du monde* di Gustave Courbet, che Zola conosceva, ma si trattava di una «pittura privata» per il turco Khalil Bay (e che è rimasta privata fino al 1996). Ma il corpo femminile, nudo, che porta nella sua nudità assoluta il suo stesso velo, non è ancora entrato nella scrittura e nella rappresentazione visiva se non nelle opere schiettamente pornografiche. Lo stesso Zola procede cautamente, per progressivi avvicinamenti. Dovremo segnalare, in qualche modo, questo processo.

La prima apparizione di Nana.

I capelli della donna fulva.

Nana appare sulla scena di un *vaudeville*: una farsa priva di senso. Ma la folla è accorsa a vederla senza conoscerla. Non sa cantare, non sa ballare, ma «gli applausi» che le sono rivolti «divennero furiosi» quando d'improvviso volge la schiena al pubblico «facendo vedere la nuca dove i capelli fulvi formavano una sorta di tosone d'animale».

Seconda apparizione di Nana.

Le ascelle della donna fulva.

Nana riappare sulla scena. È praticamente nuda sotto la cascata fulva dei suoi capelli. Solo un velo copre «l'onnipotenza della sua carne», «i capezzoli rosei ritti come lance», le anche ampie, le grosse cosce.

Nessuno applaude, come se tutti fossero pietrificati dallo sguardo della Gorgone, quando Nana alza le braccia e d'improvviso si scorgono «i peli d'oro delle sue ascelle».

Nana-Olympia. Altri peli.

Nana dilaga nelle pagine del romanzo, con la sua pelle bionda madida di sudore, con la sua seminudità sempre esibita, con l'odore dolce e intenso della sua carne. Intorno a lei vari personaggi, tra cui campeggia quello che diventerà lo spettatore per eccellenza, il conte Muffat. E una sera, in casa del conte, c'è un ricevimento, e al centro c'è Sabine, sua moglie, una donna snella dai capelli scuri, quasi un'Olympia casta. Ma, a un certo punto, Fauchery, un giornalista seduto presso di lei, si accorge di un neo sulla guancia sinistra della contessa, vicino alla bocca. «Nana ne aveva uno identico, assolutamente. Era strano. Sul neo piccoli peli si arricciavano; soltanto che i peli biondi di Nana erano sull'altra donna d'un nero di giaietto.» Non importa, osserva Fauchery tra sé: «Questa donna non va a letto con nessuno».

Ma come aveva osservato de Cobentzell, citando un improbabile Catullo, la donna pelosa è libidinosa. Sabine è davvero, come scopriremo nel corso del romanzo, Olympia, e Olympia è Nana. Sabine «si riposava delle cure di padrona di casa, composta, muta, con gli occhi su un tizzone che si consumava in brace, il viso così bianco e così chiuso che egli [Fauchery] era ripreso dal dubbio. Nella luminosità del camino i peli neri del neo che aveva all'angolo delle labbra imbiandivano. Era assolutamente lo stesso neo di Nana, anche nel colore». Nessuno lo aveva osservato prima. Attraverso Nana la realtà viene riletta; viene rivelata.

Nana: il corpo, il sesso, lo spettatore.

La rivelazione ultima del corpo di Nana avviene davanti allo specchio, sotto gli occhi del conte Muffat seduto, attento, attonito.

Nana era completamente assorbita dal rapimento per sé stessa. Piegava il collo, guardava con attenzione un piccolo neo scuro che aveva sopra l'anca destra, studiava altre parti del suo corpo, nuda, divertita «ripresa dalle morbose curiosità dell'infanzia». Aveva l'aria «di una ragazza che scopre, stupita e sedotta, la sua pubertà».

E viene colta da una sorta di estasi che la fa piegare avanti, indietro, oscillare a destra e a sinistra «con le ginocchia divaricate», con il fremito di una danzatrice del ventre. Muffat la guarda e ne ha paura. Nana s'arresta, rimane immobile, con un braccio dietro la nuca, una mano nell'altra, la testa rovesciata, i gomiti allungati in fuori. Nello specchio Muffat vede la sua bocca semiaperta, gli occhi socchiusi, lo strano sorriso che le attraversa il volto, e dietro, direttamente, vede i capelli gialli sciolti «che le coprivano la schiena d'un pelo da leonessa».

Inarcata, con i fianchi tesi, mostrava le reni solide, il seno duro da guerriera, i muscoli forti sotto la grana setosa della pelle [...]. Muffat seguiva quel profilo così tenero, quelle fughe di carne bionda inondate da luci dorate, quelle rotondità alle quali la fiamma delle candele dava riflessi di seta. Pensava al suo antico orrore per la donna, al mostro della Scrittura, lubrico, con un odore di belva. Nana era tutta cosparsa di peluria, un pelo fulvo che faceva del suo corpo un velluto; mentre, nella sua groppa e nelle sue cosce da cavalla, nei rigonfiamenti carnosì in cui si aprivano pieghe profonde, che davano al suo sesso il *velo sconvolgente della loro ombra*, c'era un che di bestia. Era la bestia d'oro, incosciente come una forza, e che con il suo solo odore corrompeva il mondo.

Siamo alla nudità completa, in una sorta di teofania pagana. Siamo

alle pieghe che si aprono profonde nel rilievo del pube, e il pelo che copre Nana sembra concentrarsi tutto nel mistero e nell'ombra sconcertante che avvolge il suo sesso.

Nana è il sesso, terribile, autoreferenziale: corpo che si nutre e gode di sé stesso. Nana, ormai percorsa da «un brivido di tenerezza», da un orgasmo che esclude Muffat mentre soffia sulle sue carni, si bacia vicino all'ascella, si bacia nello specchio.

Un orgasmo che esclude Muffat, abbiamo detto. Il corpo di Nana non ha bisogno del corpo di Muffat, come non ha bisogno degli altri corpi maschili che incrocia nella sua storia. L'unico che sembra accettare, per un certo tempo, è Fontan, un attore grossolano che la picchia. Ma nemmeno di Fontan Nana ha veramente bisogno: Nana *ha bisogno soltanto di uno sguardo che la guardi*. Gli occhi del Principe, mentre svestita si truca nel camerino, come già nella *Nana* di Manet, gli occhi di Muffat mentre si abbandona al godimento solitario. Ma quegli occhi hanno ormai visto ciò che Olympia ancora nascondeva. Hanno visto ciò che i pittori e gli scrittori hanno da secoli lasciato fuori scena: il sesso affondato nel pelo pubico. Come dice Brooks in *Body Work*, è una rivoluzione.

Un quadro per Nana.

Nel 1885 Zola è impegnato nella stesura del romanzo *L'Œuvre*. Doveva essere, sulla via aperta dal *Capolavoro sconosciuto* di Balzac, un'opera sull'«eretismo dell'intelligenza», sulla «febbre moderna dell'artista». È la storia di Claude Lantier, un pittore, impegnato in un «affresco che dovrebbe riassumere tutta l'epoca». È soprattutto la storia del tentativo di rappresentare l'irrappresentabile della città moderna.

Claude è ossessionato dal desiderio di un'opera in cui si cercherà di mettere «le cose, gli animali, gli uomini, l'arca immensa! E non nell'ordine da manuale di filosofia, secondo la gerarchia stupida in cui si culla il nostro orgoglio; ma nella piena colata della vita universale, [...] il grande tutto, senza né alto né basso, né pulito né sporco». Ma, non appena Claude si volge a cercare una congruenza fra il suo proposito e il sapere del suo tempo, sente di annaspere. Non riesce cioè a vedere la via che lo porti a «vedere tutto e a dipingere tutto». Siamo ormai in quell'epoca in cui «il linguaggio», anche quello della raffigurazione artistica, sembra, come ha scritto Michel Foucault, «aver preso congedo da ciò che esso nomina».

Questa sorta di «oltranza», questo desiderio di totalità, lo porta a uccidere la splendida armonia che riusciva a sprigionare nelle sue tele. Parte per la campagna. Ma non era la pittura *en plein air* quella che cercava. Non poteva essere soddisfatto dai grandi templi vegetali di Claude Monet. Era Parigi che egli voleva, il suo selciato, dove si è presi dalla «febbre del movimento». E una sera, dopo essersi ristabilito in città, mentre a Parigi, mentre sta tornando a casa con la sua donna, Christine, dopo una serata di accese discussioni, rimane abbacinato dall'Île de la Cité, «questa culla e questo cuore di Parigi, dove da secoli viene a battere il sangue delle sue arterie, nella perpetua spinta dei *faubourgs* che invadono la spianata». E finalmente, dopo molti schizzi e tentativi, giunge il momento della tela immensa, l'abbozzo magistrale: una chiatta con tre operai a bordo.

Ma non è questo l'affresco che dovrebbe illuminare tutta la sua epoca. È Nana questo affresco. E un giorno l'amico Sandoz vede che l'abbozzo è mutato. Non rappresenta più la chiatta con gli operai al lavoro, ma tre

bagnanti, «la terza, ritta, completamente nuda a prua, d'una nudità così eclatante, ch'essa raggiava come un sole». Claude difende la sua opera dalle critiche, anche se non riesce a confessare «il tormento di un simbolismo segreto [...], che gli faceva incarnare in quella nudità la carne stessa di Parigi». Ed egli continua la sua opera, il suo compito impossibile.

E la sua tela, di mese in mese, di anno in anno, attraverso mille ripensamenti e rifacimenti, cresceva. «La grande figura nuda soprattutto» che «aveva uno splendore, una crescita allucinatoria [...] nel mezzo delle realtà vicine». Egli ne dipinge «il ventre e le cosce come un visionario ossessionato, spinto dal tormento del vero nell'esaltazione dell'irreale; e quelle cosce si doravano in colonne di tabernacolo, quel ventre diventava un astro, splendente di giallo e di rosso puri».

Claude non risponde all'appello di Christine che si scaglia alla fine contro di lui e la sua opera. Si abbassa e intinge il pennello per far «fiammeggiare gli inguini, che egli sottolineò con due tratti di vermiglione vivo».

Alla fine Christine crede di aver vinto. Claude sembra aver abbandonato la sua opera, quell'idolo di una religione sconosciuta, quel sesso che come una rosa mistica si apriva tra le colonne delle cosce sotto la volta del ventre. Ma la mattina, quando si alza dal letto, trova Claude impiccato «di fronte alla sua opera mancata», come se egli la guardasse ancora «con le pupille sbarrate».

Nana sembra aver fatto un'altra vittima. Infatti il ritratto è certamente quello di Nana. I gesti con cui Lantier compie la sua pittura sono gli stessi gesti con cui Nana si dipingeva nel suo camerino. Anche i colori, giallo e rosso, sono gli stessi. Ma ciò che colpisce è la dichiarazione di Zola che quello di Lantier è il tentativo di rappresentare un'epoca intera, la modernità, in questa donna nuda, dal sesso fiammeggiante di giallo e di rosso, fulvo come quello di Nana.

È vero che Lantier muore di fronte alla sua «opera mancata». È vero che il romanzo termina nella sospensione tra un crollo possibile, una terribile implosione che potrebbe affondare ogni cosa, e un possibile inizio, terribile come tutti gli inizi. Ma rimane incancellabile l'impressione che qui Zola abbia colto qualcosa di decisamente nuovo, che forse Nana gli ha permesso di scorgere. «Il tormento di un simbolismo segreto»: una realtà che non si dà più mimeticamente, attraverso una corrispondenza fra immagine o segno e correlato oggettivo, ma che si offre ambigualmente nel simbolo. Lì, forse, è possibile cogliere la verità: la verità nuda.

Nuda veritas.

Siamo a un altro capitolo della storia di Nana. Affondata nel suo corpo, nella selva intricata del suo sesso, sta la verità. Claude Lantier ha cercato di dipingerla, o meglio Zola ha cercato di dipingerla attraverso Claude Lantier. Ma poteva bastare un quadro descritto per raffigurarla, o era necessario un quadro effettivamente dipinto, come quello tentato da Gustav Klimt?

Nel 1899 Klimt dipinge *Nuda veritas*. L'anno prima aveva proposto in un disegno la stessa figura per la rivista «Ver sacrum». Ma tra la prima e la seconda figura c'è uno scarto. La figura dai capelli neri e dal pube liscio di «Ver sacrum» diventa nel dipinto immediatamente successivo una «bionda Venere», diventa Nana.

Carl Emil Schorske, in *Vienna fin de siècle*, scrive: «Non è più un'esile, virginea figurazione bidimensionale, ma una creatura esplicitamente sessuata, dalle forme plastiche e definite, dotata di peli

públici e chiome rosso fiamma. *Nuda veritas* si è metamorfosizzata in *vera Nuditas*. Siamo a una soglia cruciale nel processo formativo di una nuova cultura [...]: Klimt distrugge l'iconografia del passato ricorrendo a strumenti affatto sovversivi».

Schorske ha ragione, e non si potrebbe dire meglio, ma egli non si accorge, pur avendo citato in altro contesto del suo libro *Nana* di Zola, che si tratta della stessa figura, e che la rivoluzione rispetto all'iconografia del passato deve essere arretrata di due decenni. *Nuda veritas* è Nana, con i capelli d'oro che le scendono fino al limite dei capezzoli rosa, con lo specchio in mano, le anche e le cosce larghe, e la macchia *flava, fulva* del pube, mentre il serpente le si avvolge intorno alle caviglie. Nana-Eva, Nana-donna, Nana-mistero.

Gli occhi nel dipinto sono chiari, fissi, le labbra rosse come quelle che Nana si dipinge, anticipando i gesti di Claude Lantier in *L'Œuvre*, probabilmente i gesti dello stesso Klimt.

Nana e Olympia.

Cristina Melloni, in un suo bel saggio su Klimt, ha osservato che Ludwig Havesi, in un libro del 1905, *Acht Jahre Sezession (Marz 1897-1905). Kritik-Polemik-Chronik*, ha parlato dei capelli (e del pelo: la parola tedesca è la stessa: *Haar*) di *Nuda veritas* come fossero neri: *ein tiefschwarzes Haar*, un pelo profondamente nero. E nero è anche per Arthur Roessler, in *In memoriam Gustav Klimt*, pubblicato nel 1926. È strano, anzi sarebbe strano, se anche questo non fosse anticipato da Zola in *Nana*, nei peli nero-biondi di Sabine identici a quelli di Nana. Havesi e Roessler hanno operato quella che Sigmund Freud chiama condensazione: hanno visto nella stessa figura, nella *Nuda veritas* di Klimt, Nana e Olympia.

Ancora Nana.

È stupefacente, ma sia Zola in *L'Œuvre* sia Klimt vedono nel pube fiorito di Nana la verità stessa. Nella sua biondezza Louis Aragon vede l'emergenza di una nuova ragione.

«Nana adorava il *passage du Panorama*», scrive Zola. Cos'è un *passage*? Il *passage*, scrive Aragon nel *Paesano di Parigi*, è la modernità stessa: il superamento di una ragione solo ragionante, e la nascita di un pensiero ibrido, in grado di tenere insieme concetto e sensazione, verità ed errore, lo spirito e il corpo. È luogo di metamorfosi e di trasformazione: è «il luogo in cui non si può sostare più di un istante», per questo in esso si concentra lo spirito stesso della modernità che, secondo Marshall Berman, fluidifica ciò che è solido, e ci proietta in un paesaggio dai confini sfrangiati e mutevoli.

Ed è per questo che Aragon, in una pagina straordinaria del suo libro, pone la biondezza di Nana a nume tutelare del *passage*.

Biondo dappertutto. Mi abbandono a questo giallo rigoglio dei sensi, a questo concetto di biondezza che non è il colore stesso, ma una specie di spirito del colore, sposato agli accenti dell'amore. Dal bianco al rosso attraverso il giallo, il biondo non tradisce il suo mistero. Il biondo assomiglia al balbettio della voluttà [...]. È una specie di riflesso della donna sulle pietre, un'ombra paradossale delle carezze dell'aria, un soffio della disfatta della ragione. Biondi come il regno dell'amplesso, i capelli si scioglievano, e io mi lasciavo morire da un quarto d'ora circa [...]. La memoria: la memoria è bionda davvero [...]. Ma dove diavolo avevo incontrato quella donna? [...] Lei camminava come si ride e, quando fu sulla soglia, vidi il suo piede preso in una trappola di fogliame, e la sua gamba dorata, e mi domandai ancora: ma chi può essere dunque questa spugna? Allora l'incantevole biondezza volgendosi verso di me disse: «Hai dunque dimenticato, eppure era soltanto

ieri: le piante verdi non si sono appassite, i lampadari non hanno perduto il loro splendore, né i palchi il loro rosso cupo. Quando apparvi in mezzo alle risate convulse [della farsa recitata in teatro di cui parla Zola in *Nana*, n.d.a.], era il tempo dell'equinozio, non ebbi che da dondolarmi un po' e l'ondata d'ombra salì sui visi, il mare delle braccia di uomini si tese verso Nana».

«Nana», esclamai, «eccoti conformata al gusto del giorno!»

«Io sono appunto», disse lei, «il gusto del giorno, e da me tutto trae respiro. Conosci i ritornelli alla moda? Sono così pieni di me che non si possono cantare: si mormorano. Tutto ciò che vive di riflesso, tutto ciò che scintilla, tutto ciò che ferisce si uniforma ai miei passi. *Io sono Nana, l'idea del tempo*. Hai mai, mio caro, amato la valanga? Guarda solamente la mia pelle. Pur nell'immortalità ha l'aria di un pranzo al sole. Un fuoco di paglia che si vuole toccare. Ma su questa pira perenne, è l'incendiario che brucia. Il sole è il mio cagnolino. Mi segue, come puoi vedere.»

Si allontanò verso via Chauchat e io restai attonito, perché invece che l'ombra aveva una fascia di luce che la scortava sul selciato. Disparve nel frastuono della Sala delle Aste.

22.

La negazione di Nana.

Walter Benjamin è autore di un'opera immensa sui *Passages (Parigi capitale del XIX secolo*, ma in tedesco nota ancora come *Passagen-Werk*), in cui - nei passaggi della Parigi dell'Ottocento - egli leggeva come in un sogno la modernità: la modernità estrema che sfocerà nelle *Tesi sul concetto di storia*. All'origine di quest'opera, scrive Benjamin in una lettera del 31 maggio 1935 a Theodor W. Adorno, «c'è Aragon - il *Paysan de Paris* -, di cui la sera a letto non riuscivo a leggere più di due o tre pagine, perché il batticuore si faceva tanto forte da costringermi a riporre il libro». A quell'epoca, il 1926, risalgono le prime annotazioni di *Passagen-Werk*. In essi non c'è alcun cenno alla «biondezza» di Nana, celebrata da Aragon. Non c'è alcun cenno a Nana o all'*Œuvre* e alle altre opere di Zola che avrebbero potuto dare una profondità prospettica al suo lavoro. Perché questa lacuna?

Benjamin aveva paura del mito, della forza irrazionale che esso sembrava contenere. Per questo, quando si propone di spezzare il tempo omogeneo e lineare della storia dei vincitori egli riesce a pensare soltanto a un arresto della dialettica, che anziché spingersi in avanti verso il superamento della contraddizione rimaneva sospesa nell'attimo in cui i contraddittori si mostravano con tutta la loro forza ed evidenza. Ma Benjamin non riesce a procedere oltre: le annotazioni sulla «conoscibilità» attraverso la dialettica arrestata (*im Stillstand*) si ripetono uguali dal 1926 al 1940, anno della sua morte. Solo all'ultimo, nelle *Tesi sul concetto di storia*, Benjamin fa esplodere questo nodo: mette in moto lo *Stillstand*.

Lo stato di eccezione diventa, ha scritto qui Benjamin, la regola, e, di fronte all'eccezione divenuta regola, egli propone l'«eccezione effettiva», che ci proietti oltre questo stato di cose. Ma questa «eccezione effettiva» può essere letta in Benjamin in due modi: come l'avvento della redenzione messianica o come rottura rivoluzionaria. La prima ipotesi lascia aperta la strada al futuro, anche se si tratta di un futuro su cui non possiamo dire nulla. La seconda opporrebbe la violenza costituente rivoluzionaria alla violenza costituita. Aprirebbe una lotta per una nuova sovranità, per un nuovo *nomos*, anche esso fondato sulla forza. Si uscirebbe così dalla tremenda ed estrema affermazione di Tucidide che «noi abbiamo rispetto agli dei la credenza, rispetto agli uomini la conoscenza certa, che sempre, per necessità assoluta della natura, ciascuno comanda ovunque ne abbia il potere?»

Ma, allora, cosa saremo alla fine? Simone Weil ha detto che la spada uccide di elsa e di punta.

Ma la paura nei confronti del mito, che sta dietro certe cautele benjaminiane, si estende anche alla sua rappresentazione simbolica. E dietro ancora c'è probabilmente l'orrore del sesso, del corpo. Benjamin dice che bisogna incedere con l'ascia affilata della ragione, senza volgersi né a destra né a sinistra, per rendere coltivabili i territori su cui cresce ancora la follia, e questo senza lasciarsi attrarre «dalla selva primordiale».

La selva primordiale è l'umido groviglio di Nana, da cui Benjamin ha distolto gli occhi. Il più grande critico di questo secolo non ha potuto diventare anche il più grande pensatore di questo secolo a causa del suo orrore per il corpo. Non è stato l'unico. Robert Musil, per esempio nel *Törless*, parla continuamente di un ponte tra la ragione e la carne, ma nell'*Uomo senza qualità* ci rendiamo conto che questo ponte più che unire doveva tenere distanti queste due regioni. Ancora una volta è stato l'autore più amato da Benjamin, Marcel Proust, che si è spinto più avanti in questa direzione. E Franz Kafka, naturalmente. In *Nella colonia penale* arriviamo fino all'odore del sangue, dopo aver attraversato la teratologia della *Metamorfosi*, in cui il corpo ha tale presenza ed evidenza da occupare tutto il posto occupato in passato dalla vecchia metafisica.

23.

Egon Schiele dipinge varie figure di Nana-Olympia. Ne scegliamo due: *Ragazza dai capelli neri* e *Seminudo sdraiato* (collezione privata), entrambi del 1911.

Schiele ha dipinto nudi di donne dai corpi scarniti, con le gambe dischiuse e, in mezzo alle cosce, tra i peli, il sesso come una ferita o una bolla di una clessidra in cui la sabbia scorre inesorabilmente. Ha dipinto nudi maschili, soprattutto autoritratti, scarniti, scorticati, in cui il sesso sporge come un'orrenda tumefazione. Ha dipinto anche il proprio corpo scorticato, come se soltanto un corpo scorticato potesse conoscere il terribile *pathos* del mondo. Si è dipinto in un atto masturbatorio, che è in realtà un atto chenotico, di svuotamento del corpo, di imminenza della morte.

La *Ragazza dai capelli neri* è protesa all'indietro. Ha gli occhi semichiusi, e una selva di capelli neri che si distendono attorno al suo viso e scendono fin sulle spalle. Le gambe sono divaricate: si aprono sotto la gonna nera sollevata intorno alla vita. Sotto il margine della gonna sporge un orlo rosso, forse di una sottoveste. Intorno alla coscia sinistra sta una sorta di nastro, che sembra chiudere intorno alla gamba le mutande, che si scorgono come una linea ondulata anche intorno alla coscia destra. Ma il suo sesso è scoperto. Solo pochi peli si arricciano sui confini di una terribile bolla rosso sangue, che chiude e apre il suo corpo. La donna di *Seminudo sdraiato* è invece a bocconi, bionda come Nana, con un vestito multicolore sollevato intorno alla vita. Tra le gambe aperte vediamo il suo sesso nudo, la fenditura rossa, che non è coperta da alcun velo. Anche nel *Torso femminile nudo* del 1913 (collezione privata) dal groviglio di peli neri sporgono le labbra rosse del sesso.

Perché amiamo queste immagini? Troppo semplice la spiegazione di Albert Caraco, che afferma che noi desideriamo nel bello ciò che si spinge verso la finitudine, la miseria, le malattie, il peccato, la morte... Manet ha rappresentato Olympia nuda, con una mano a coprire il pube. Zola e poi Klimt hanno mostrato l'intrico che la mano di Olympia ancora

nascondeva. Schiele è penetrato con lo sguardo dentro questo intrico quasi cercasse l'ultimo segreto, che sembra però aleggiare in un odore di sangue, di umori femminili e di sperma, ancora incognito intorno alle sue figure. Ma, ha scritto Georges Bataille, «che mai sarebbe della verità [...] se non vedessimo quello che eccede la possibilità di vedere?».

Forse Caraco ha peccato per eccesso. Forse il segreto, l'inattingibile, è proprio ciò che si spinge oltre il nostro sguardo, oltre la nostra immensa, infinita finitudine.

24.

Francisco Goya aveva già rappresentato nella *Maya desnuda* e nella *Maya vestita* l'ombra del pelo pubico: solo un'ombra. Dopo Nana mille sessi, femminili e maschili, attraverseranno l'arte del XX secolo fino ad André Masson che in *Terra erotica* (1939, Parigi, collezione privata) trasforma la terra stessa in un corpo femminile, così che la vulva diventa una caverna in cui si entra e da cui si esce. Fino all'installazione di Niki de Saint Phalle (1966, Stoccolma, Moderna Museet): un immenso corpo femminile, un'immensa vagina spalancata attraverso cui il pubblico entra ed esce come per una passeggiata domenicale in un luogo di divertimenti.

Nel 1981 Eric Fischl dipinge *Bad boy* (New York, Mary Boome Gallery). Dalle veneziane che coprono la finestra che si apre sulla parete di destra entrano strisce di luce pomeridiana, che si stampano giallastre sulla parete in fondo a cui poggia la testa del letto, e bianche sull'azzurro delle lenzuola e sul corpo nudo color ocra della donna distesa. La donna ha la bocca semiaperta in una smorfia che potrebbe essere quella di un orgasmo. La gamba sinistra è completamente divaricata e piegata, tanto che il polpaccio segue parallelo e tangente la coscia fino al piede che si nasconde in una piega delle lenzuola. La gamba destra è sollevata, e il piede poggia in alto sulla coscia della gamba di sotto. In mezzo alle gambe il pelo pubico marrone. Le braccia sono forse incrociate sul petto a trattenere il battito del cuore.

Un adolescente vestito la sta guardando, ma senza emozione. La mano destra armeggia dietro le sue spalle nella borsa della donna, che è posata vicino a una coppa piena di banane e di mele, forse per rubare qualche soldo.

La nudità che è dilagata nel nostro secolo ha reso il corpo indifferente, lo ha desacralizzato, come possiamo vedere nel gesto del «cattivo ragazzo», oppure esso continua ad ardere nella piega delle labbra della donna distesa, nel tumulto del suo sangue?

La frontiera del corpo e dell'osceno nel nostro secolo sembra essersi spostata dal sesso femminile al pene eretto, già rappresentato nella pittura vascolare antica e in Giulio Romano. Ma il fallo esprime potere, non rappresenta il segreto. Non ha il colore o l'odore del sangue.

25.

Il colore e l'odore del sangue. «Il pensiero», ha scritto María Zambrano in *Delirio y destino*, «tende a farsi sangue», o forse è il sangue stesso «che deve rispondere al pensiero», farsi pensiero, perché questo, come ha scritto ancora Zambrano in *Filosofía y Poesía*, non si riduca a essere «una muraglia chiusa di fronte al vuoto», o peggio intorno al vuoto.

Il *logos* scorre nelle viscere, ha detto Zambrano. Quando lo dimentichiamo, e osserviamo incantati la schiera dei pensieri luminosi che la storia della filosofia ci ha donato, all'improvviso scorgiamo dietro

di essi una impenetrabile scia nera, una catena luttuosa in cui si inanellano i corpi e le passioni sacrificate.

26.

Goffredo Parise ha lasciato dietro di sé una strana eredità: un libro intitolato *L'odore del sangue*. Odore misterioso, che esprime l'attesa, un rimando a capire qualcosa che appare inconoscibile. Così questo odore «resta lì, nelle zone incerte della mia coscienza, come appunto certi sogni che si ricordano a mezzo, o certe frasi che appaiono magiche».

L'odore del sangue, «dolce, un po' nauseabondo», che porta dentro di sé il sentore «di sperma e di linfa e di secrezioni», è funebre e, al tempo stesso, è «odore della gioventù, della passione, della vita». Questo odore mescola di fatto la vita e la morte o, addirittura, ci fa intravedere la morte dentro la vita, zone d'ombra «sempre più cupe in cui esitavo a penetrare». L'odore del sangue è allora «più tremendo della paura», perché trasforma il corpo in un margine, in una soglia su cui si affacciano contemporaneamente vita e morte. Il luogo in cui si apre questa soglia è, per Parise, il luogo della passione amorosa.

Siamo tornati dunque a Eros e Thanatos, e a questo punto non è più possibile evitare l'incontro con il sacerdote di questa doppia terribile divinità, colui che ha definito l'eroticismo come un sì pronunciato fin dentro la morte: Georges Bataille.

Ma prima di attraversare il testo di Bataille facciamo ancora una diversione. Parise ricorda l'odore del sangue nelle tende dei feriti in Vietnam. Ma, anche nella guerra e nel massacro, l'odore del sangue si mescola all'odore del sesso. Mentre sto scrivendo, nel giugno del 1997, sono apparse sui giornali alcune fotografie che testimoniano (presunte?) torture dei soldati italiani in missione di pace in Somalia. Una fotografia mostra un somalo a terra, con le mutande abbassate sotto le ginocchia, e un soldato con dei fili elettrici puntati contro i genitali del prigioniero. Il soldato, identificato, ha dichiarato che i fili non erano connessi a un generatore elettrico, ma a un telefono da campo. Finti o veri che fossero gli elettrodi, resta intatto il senso della tortura: il corpo scoperto, denudato, e l'occhio, la mano, lo strumento di tortura puntato sui genitali.

Un'altra sequenza fotografica mostra una donna somala legata a un carro armato, con le vesti arrotolate intorno alla vita, le gambe aperte e la vagina spalancata. Le foto successive mostrano l'introduzione nella vagina di un bengala, un «missilotto», spalmato, si dice, di marmellata per facilitarne la penetrazione.

Anche qui si respira l'odore del sangue. Si percepisce che la via per umiliare un essere umano passa attraverso il corpo. I meati genitali sono una via che conduce non solo dentro il corpo, ma anche dentro l'anima.

27.

La tortura conduce alla corporeità nuda. La morte, e soprattutto la morte violenta, conduce alla corporeità assoluta. «Nell'istante in cui il bisturi», in una autopsia, «fa la prima incisione», scrive Martin Amis, la vittima «diventa tutto corpo e solo corpo». E questo corpo diventa un testo disponibile alla lettura di tutti: «Gli spuntini preferiti, la foltezza dei loro peli pubici, le loro intime esistenze, si trasformano in qualcosa di pubblico, a disposizione di tutti», scrive James Grippando. Ma questo testo spalancato, che attrae lo sguardo, impedisce di vedere le zone buie e misteriose. La corporeità assoluta della morte nega la verità di cui il corpo è portatore. Nega il suo carattere di limite e di oltranza: in una

parola, il suo essere soglia tra la vita e la morte, tra il sangue e l'anima, che si rivela invece, secondo Bataille, nella passione.

28.

Nell'*Azzurro del cielo* Bataille parla dell'attrazione del suo protagonista per i cadaveri, per le prostitute imbiancate di cipria, che si stendono accanto a lui come corpi morti. Xénie «si allungò accanto a me... prese allora l'aspetto di una morta... era nuda... aveva pallidi seni da prostituta...». È una commedia, aggiunge Bataille, ma la commedia richiama alla mente un'immagine che torna più volte nei suoi testi: il corpo morto della madre, e lui che si avvicina nella notte in pigiama, e si mette a nudo vicino al cadavere e si masturba.

Il romanzo termina con due scene: il protagonista, l'io del romanzo, che fa l'amore sulla terra smossa delle tombe di un cimitero con Dorothea, e una sfilata di bambini nazisti, con il loro capo che segnava il tempo con una lunga mazza da tamburo. «Con gesto osceno, alzava la mazza, il pomo contro il basso ventre (pareva allora il pene di una scimmia smisurata decorato di trecce in cordoncino colorato); poi, con uno scatto da piccolo sporco brutto, alzava il pomo all'altezza della bocca. Dal ventre, alla bocca, dalla bocca al ventre [...]. Uno spettacolo osceno. Era terrificante...»

In *Storia dell'occhio* l'oscurità è un vento di morte, che trascina via con sé Marcelle, la ragazza dalla vulva bionda e dagli occhi azzurri, ed esalta Simone, la ragazza dalla vulva nera, dalla «carne rosa e nera», che il narratore intravede per la prima volta quando Simone si siede in un piatto colmo di latte, la vulva che Masson ha raffigurato in un dipinto del 1946.

Tra l'io narrante e Simone non ci sono «i piaceri della carne», «la lussuria abituale», che «insozza solo la lussuria e, in ogni caso, lascia intatta una essenza elevata e assolutamente pura». La lussuria che amano e che praticano i due personaggi è invece «sporca»: insozza non soltanto il corpo e i pensieri, «ma tutto ciò che immagino dinanzi a essa e soprattutto l'universo stellato».

Il romanzo si conclude in Spagna, in una chiesa, nella sacrestia di una chiesa, in cui un prete viene portato al delirio sessuale, in cui il suo sperma viene schizzato sulle ostie consacrate, in cui egli è costretto a bere la propria orina nel calice della messa, e che viene alla fine garrottato per l'ultimo schizzo di sperma nella vagina di Simone. Il cadavere giace con gli occhi spalancati e una mosca si posa su un occhio vitreo del prete. Simone rabbrivisce, «immersa in un abisso di pensieri». L'occhio viene strappato dall'orbita, l'occhio viene inserito nella vagina di Simone:

I miei occhi mi parvero eretti dal troppo orrore; vidi nella vulva pelosa di Simone l'occhio celeste pallido di Marcelle guardarmi piangendo lacrime di orina. Filamenti di sperma sul pelo fumante davano a questa visione un carattere di dolorosa tristezza. Tenevo divaricate le cosce di Simone: l'orina bruciante grondava sotto l'occhio sulla coscia in basso.

Ma è nei romanzi successivi che Bataille cerca di rendere esplicito il senso ultimo dell'eccesso. *Madama Edwarda* è la storia di una nudità estrema che cerca di andare oltre sé stessa, trovando però il suo limite nel corpo stesso che si vorrebbe spalancare, negli «straccetti», negli «sbrindelli» della vulva esibita fino all'estrema divaricazione. Questo testo è preceduto da una decisiva prefazione. Bataille si appella direttamente al lettore perché rifletta sul piacere, che «nel gioco dei sessi raggiunge la folle intensità», forse la stessa che viene raggiunta

nel dolore, «che la morte pacifica, è vero, ma che prima essa conduce al peggio». Di solito ci teniamo ugualmente distanti dall'immagine del piacere estremo e dell'estremo dolore. Un interdetto colpisce infatti sia la vita sessuale sia la morte, che vengono entrambe sospinte nella zona proibita del sacro. Ma una segreta parentela le lega. La verità dell'eroticismo, che spesso si nasconde nel riso terribile che lo accompagna, ci mostra che la gioia e il dolore sono «la stessa cosa, tutt'uno con la morte». «La cosa da cui questo riso ci svia, che suscita lo scherzo licenzioso, è l'identità del piacere estremo e l'estremo dolore: l'identità tra l'essere e la morte, tra il sapere che sbocca su quella prospettiva abbagliante e l'oscurità definitiva.»

È proprio l'odore del sangue, del vomito, che induce in noi la percezione del limite dell'orrore e della morte: la sensazione di una «vertigine suprema» che è l'orlo stesso dell'abisso della verità. Infatti l'essere ci è dato soltanto in un «superamento insopportabile dell'essere». Nella morte l'essere ci è dato e ci è contemporaneamente tolto, e dunque deve essere ricercato non nella morte stessa, ma «nel sentimento della morte, in quei momenti intollerabili in cui ci sembra di morire, perché l'essere in noi è presente solo per eccesso, quando la pienezza dell'orrore e quella del piacere coincidono».

Il corpo come limite e come superamento del limite. È il punto da cui siamo partiti, da cui all'inizio ha preso le mosse questo nostro lavoro. E allora vedere, dice Bataille, «quello che eccede la possibilità di vedere»; pensare «quello che eccede la possibilità di pensare». E quindi, certo, superare i limiti dell'organo del piacere, «gli straccetti» di Madame Edwarda, ma cogliere in essi, in quell'organo, il segreto. Non sono solo i limiti dell'apparenza corporea che vanno superati, ma anche quelli che ci inducono a spacciare eros per qualcos'altro, per esempio per l'attrazione per la bellezza.

L'eroticismo puro, dice Bataille nel *Piccolo*, è «il cratere» da cui «l'impossibile sale alla gola, odore di sangue». Ed è l'impossibile, e l'attesa indefinita che ne consegue, che diventano, per Bataille, il superamento di ciò che c'è, del «c'è», dell'*il y a*, da cui, secondo Lévinas, non c'è evasione possibile.

«La nudità di B.», scrive Bataille nell'*Impossibile*, «mette in gioco la mia attesa, quando questa ha il potere di mettere in questione ciò che è», strappandoci dal noto. «Sotto l'apparenza del già visto, ne cerco aspramente l'al di là: l'ignoto.» L'ignoto è il segreto che il corpo stesso abbandona: segreto insensato, per la ragione abituale, quella che non sa riconoscere che «la verità della vita non può essere separata dal suo contrario». Ma come esprimere e comunicare un insensato?

La poesia è diversione fuori dai sentieri del logos abituale: è fuga dal mondo del discorso. Con essa, scrive Bataille, «entrai in una specie di tomba dove l'infinito del possibile nasceva dalla morte del mondo logico». Anche nell'*Abate C.* Bataille torna sul problema della scrittura: quello che essa afferma e quello che essa cancella. Solo nella scrittura infatti è possibile legare «intimamente l'affermazione alla negazione». È così che essa compie «ciò che in genere è opera del "tempo" - il quale, di tutti i suoi edifici, lascia sussistere solo le tracce della morte. Credo che il segreto della letteratura sia questo, e che un libro sia bello solo se abilmente ornato dell'indifferenza delle rovine».

Abbiamo seguito la traccia dell'«odore del sangue» che nei romanzi di Bataille trasforma il corpo nel confine tra la vita e la morte. Sull'odore del sangue dovremo tornare. Ma prima permettiamoci una diversione.

Cerchiamo dunque, a costo di ripeterci, d'indagare sulla filosofia che sta dietro l'opera di Bataille.

Jean-Paul Aron, nel suo libello polemico contro i «maestri del pensiero» che hanno dominato la scena teorico-filosofica francese del secondo Novecento e, di riflesso, la cultura europea e nordamericana degli ultimi due decenni, pone al centro di questa scena la figura e l'opera di Bataille. L'inizio dell'attività pubblica di Bataille sarebbe stato così il «prologo insieme discreto e folgorante della storia intellettuale del dopoguerra», mentre la sua morte, avvenuta nel 1962, avrebbe fornito a questa stessa cultura il monumento con cui identificarsi, in cui riconoscere una propria «identità gratificante». Eppure, se andiamo a percorrere questa «storia» troviamo certamente ovunque tracce della presenza di Bataille, ma nessun luogo di reale consistenza: nessun luogo in cui possa riconoscersi in modo decisivo. Anzi, ricostruendo i segni della sua presenza, e cercando di costruire, attraverso di essi, una trama, una storia della peripezia intellettuale di Bataille, ci troviamo di fronte a un movimento erratico, inafferrabile, che ogni volta ci confronta a una irriducibile marginalità.

Bataille è stato filosofo, però un filosofo «dilettante», irriducibile a qualsiasi movimento. Ha lambito la grande scuola etnologica francese, ma non ha prodotto nessun studio «sul campo», tanto che René Girard ha affermato che in fondo il suo è stato un interesse antropologico più di natura estetica che scientifica. Ha attraversato il surrealismo, in un gesto di attrazione e di repulsione, di oscillazione continua, che non lo ha mai trattenuto all'interno della mappa dell'avventura surrealista. Ha affrontato la riflessione economica, ma per spingere il pensiero a una rivoluzione copernicana, che lo portasse non solo al di là delle leggi dell'economia, ma anche delle leggi del pensiero stesso. Ha avuto l'ambizione costante, dall'inizio degli anni Trenta, dalla *Notion de dépense* fino alle *Larmes d'Éros*, e dunque per quasi l'intera durata della sua vita di studioso, di costruire una storia generale dell'uomo e della civiltà, senza che quest'opera s'intrecciasse, o perlomeno interloquisse, con la grande scuola storica francese di Lucien Febvre, Fernand Braudel, Marc Bloch, delle «Annales». Ha scritto romanzi, racconti, poesie, aforismi, e ancora una volta ci troviamo di fronte a un'opera che letteralmente non ha luogo, collocazione definita, all'interno della storia letteraria francese ed europea.

Se passiamo dal contesto culturale al testo proprio di Bataille, questa impressione di atopia, anziché dissolversi nella presenza dell'opera, si accresce fino ad assumere le dimensioni di un enigma. Infatti, non ci troviamo di fronte a ciò che abitualmente si definisce un'«opera», ma a un immenso accumulo di frammenti, che sembra non possa essere composto da nessuna logica, a meno che non sia possibile ipotizzare una logica del frammento, assunta dunque come una vera e propria modalità del pensiero.

L'opera di Bataille è un immenso frammento composto da una miriade di frammenti. Nessuna esegesi che ha tormentato, e talvolta funestato, questo testo è riuscita a spiegare perché alcune opere siano state da lui pubblicate, altre siano rimaste inedite, altre ancora presentate con vari pseudonimi. Perché, per esempio, delle sette versioni della *Notion de dépense* proprio quella che leggiamo abbia visto la luce. Perché opere come *La limite de l'utile* siano state abbandonate allo stato di torso. Perché, infine, anche le opere pubblicate, come *La parte maledetta*, siano sempre presentate dallo stesso Bataille come frammenti di un'opera più vasta, che si proietta nel futuro, ma che non trova mai

complemento.

La pubblicazione delle *Œuvres complètes*, che è ora stata portata a termine dall'editore Gallimard in 12 tomi, e che avrebbe dovuto consacrare Bataille come un classico, ha reso più evidente questa logica frammentaria, dalla quale dobbiamo partire se vogliamo avere accesso al senso di una marginalità che è, in Bataille, la tragica coscienza che la verità non può più essere colta dentro un sistema o un'idea, ma nel movimento erratico di una ricerca: nella *quête* dell'enigma.

Il mondo, scrive Bataille, è dato all'uomo come enigma. Il libro non può che essere il racconto del tentativo di risolvere o almeno di penetrare dentro l'enigma. All'altezza dell'*Expérience intérieure*, Bataille ritiene di aver trovato un punto in cui i suoi vari tentativi, come vedremo meglio in seguito, si intrecciano in una possibile soluzione. Il punto in cui la ragione e il suo oltre si incrociano in una possibile visione del reale, che è appunto quella di *La limite de l'utile*, che pure egli stava in quel momento elaborando.

Ma «l'aver realizzato questo compito» in realtà lo mette di fronte a un paradosso invincibile. «Realizzare» un senso del mondo non significa altro che scoprire che questo possibile realizzato, che per convenzione chiamiamo «realtà», non cancella tutti gli altri possibili, ma appunto, paradossalmente, li inverte tutti. Ed è a questo punto, come dice Bataille, che egli abbandona l'opera a cui sta lavorando allo stato di frammento, per procedere, attraverso un altro frammento, fin «dove l'uomo attinge ai limiti del possibile».

Ciononostante questi frammenti, come le stelle di una strana costellazione, ruotano attorno a un punto, a un sole, che talvolta, malgrado le esplicite affermazioni di Bataille sulla sua adesione a una sorta di culto solare, diventa il sole nero della morte: oscurità splendente, eruzione e inabissamento, per cui, curiosamente, l'opera forse più frammentaria del XX secolo risulta anche, al contempo, l'opera più unita, più «stretta» al suo tema segreto: l'opera di una «perseveranza» quasi religiosa.

Cerchiamo di avvicinarci a questo centro acentrato attraverso quello che è, forse (e il forse è d'obbligo), il primo libro di Bataille, *Histoire de l'œil*, pubblicato nel 1928 con lo pseudonimo di Lord Auch.

Lo scandalo di quest'opera non è nel suo erotismo spinto, una sorta di erotismo sessuale che era, in quegli stessi anni, una moda. Lo scandalo è proprio nella storia, nel destino dell'occhio: in ciò che esso vede alla fine.

Il libro si muove attraverso una serie di simulacri dell'occhio – le uova, i testicoli del toro – che si avvicinano inesorabilmente a un luogo di invisibilità, là dove, forse, sarà offerto allo sguardo ciò che non si vede abitualmente alla luce del sole. E ciò che si vede è l'immagine terribile e conclusiva di *Histoire de l'œil*, la visione dell'occhio stesso, dell'occhio che guarda e che non vede nulla, concentrando però in sé la cieca trasparenza di altri occhi, di altri occhi morti, come quello di Marcelle che appare «in una visione lunare» con un «carattere di disastrosa tristezza».

L'occhio azzurro di don Aminado, l'occhio di Marcelle. L'immagine è terribile e tragica. Terribile perché scopre l'estinzione del sole, la metamorfosi della sua luce in un morto lucore lunare. Terribile, anche, perché l'occhio, affondato nel sesso, nel luogo in cui doveva trovarsi quella verità che si sottrae alla luce della ragione, attraverso l'opaco dello sperma e la trasparenza dell'urina, non vede nulla: è un occhio morto, che testimonia appunto soltanto la morte.

L'immagine è tragica perché, ma lo vedremo meglio in seguito, qui, nell'incandescenza di un simbolo incancellabile, è possibile, come in ogni simbolo, intravedere anche il suo contrario. Questa morte dovrà testimoniarcene della vita. Ma prima che il simbolo diventi così trasparente dovremo procedere ancora più oltre, ancora più dentro l'oscura evidenza dell'opera di Bataille.

L'occhio non vede nulla, non vede nemmeno sé mentre guarda. È preso nella cecità senza confini della morte. Eppure, come abbiamo già detto, questo occhio morto testimonia di una verità che è stata al centro della riflessione e di ogni preoccupazione conoscitiva di tutta l'umanità in tutta la sua storia: è la verità del consumo, quella verità che già si esprimeva nell'affermazione della totale insensatezza della vita nella tragedia, o nel disperato *vanitas vanitatum* del *Qohélet*. E malgrado la filosofia abbia speso, da Parmenide in poi, le sue migliori energie per combattere questo non-essere, per assicurarci che il non-essere è niente, non è oggetto di pensiero, ha finito essa stessa per proteggersi da questa terribile percezione in una sorta di terapia: l'*apatheia*, la rinuncia al *pathos* del mondo e delle sue oscillazioni, che trasforma la vita del filosofo in un *xenos bios*, in una vita straniera.

L'evidenza di questo insensato dispendio rimane davanti allo sguardo, inesorabile e inaggirabile. E diventa tanto più stringente nel moderno, quando l'infinita sostituibilità delle cose finisce per portare in ogni cosa il segno di questa morte.

È partendo da questa coscienza che Baudelaire pone come uno dei maestri della contemporaneità Joseph de Maistre, che ha pronunciato le parole più lancinanti di fronte a questo, che egli stesso ha definito il «terribile enigma».

Così si attua perennemente la grande legge della distruzione violenta degli esseri viventi, dall'animaletto quasi invisibile fino all'uomo. La stessa terra, sempre intrisa di sangue, non è che un immenso altare sul quale tutto ciò che vive deve essere immolato all'infinito, senza misura, senza tregua, fino alla consumazione delle cose ultime, fino all'estinzione del male, fino alla *morte della morte*.

Non tragga in inganno la fascinazione che spinge Bataille verso il sacrificio azteco: è questa la parola - quella di de Maistre - che egli ha di fronte quando, dopo l'esperienza di *Histoire de l'œil*, egli si volge alla politica, al tentativo cioè di dare un senso percorribile alla vita dell'uomo. Questa, insieme alla parola della scienza, che, come scrive Jean Améry nel suo terribile libro *Rivolta e rassegnazione: sull'invecchiare*, con il principio di Clausius-Carnot afferma che la «freccia punta verso il disordine crescente, culminante nella cosiddetta «morte termica» e che dunque «il tempo della termodinamica non è reversibile, poiché tende al degrado di tutto l'essere».

È la realtà della dissipazione che chiude *L'educazione sentimentale* di Gustave Flaubert in una disperata rassegna di lapidi, o *La bestia umana* di Zola in una corsa inarrestabile verso il nulla, che cancella ogni sua fede esplicita nel progresso. Questa è l'eredità che Bataille coglie e che cerca di far irrompere nella «Critique sociale» con un saggio, *La notion de dépense*, che costringe i rivoluzionari, anche eterodossi come Souvarine, a prendere le distanze. È di qui che inizia l'isolamento di Bataille, e al contempo la sua necessità nel contesto culturale della modernità.

«Fino alla morte della morte.» La parola di de Maistre va oltre la

coscienza della caducità. Non si arresta nemmeno di fronte all'*athanasia* di *thanatos*, all'immortalità della morte. Questa sembra essere oggi la nuova frontiera - ribadita anche dalla scienza - del tragico. Anche le stelle, come ha scritto Benjamin, spariscono nel cielo del moderno e, con esse, sembra affondare pure la tensione metafisica che ha spinto da sempre l'uomo sul bordo del buio, per cercare, al di là di esso, il profilo di un altro orizzonte, l'emergenza di un'altra luce.

La *notion de dépense* è il primo tentativo, ancora ingenuo, che Bataille mette in atto per rovesciare questa insensatezza - la inesorabile «normalità» di questo «male» - in un senso nuovo, in un «male» che sia il rovescio di *quel* male. È anche l'inizio della grande avventura teorico-conoscitiva che, da questo momento, guiderà tutti i suoi passi.

Si tratta, in una parola, di «rovesciare il principio di entropia», scombinando ciò che ormai sembrava essere assunto come un sapere indiscutibile. Bataille si muove in questa direzione, contro la scienza del suo tempo, appellandosi alla scienza etnologica di Émile Durkheim e al *Saggio sul dono* di Marcel Mauss, che gli offrono un concetto - quello di *potlacht* - che lo mette in grado, almeno in prima istanza, di pensare questo rovesciamento. Il *potlacht*, scrive Bataille, è «il contrario di un principio di conservazione: mette fine alla stabilità delle fortune». È il gesto del dispendio, della dilapidazione messa in atto nella civiltà primitiva, che sembra non avere alcuno scopo, se non, appunto, quello di assicurare una comunicazione attraverso la distruzione. In questo senso, la catastrofe dei beni «utili», anziché precipitare nell'abisso del nulla, apre la realtà su due fronti. Da un lato questa distruzione di fatto annienta l'utilità della cosa, consegnandoci, nell'istante stesso del suo annichilimento, ciò che va oltre l'utile e che, per il momento, chiameremo il suo «carattere sacro». D'altro lato, questo atto distruttivo è creativo di uno spazio, anch'esso sacro, di una comunicazione sottratta alle leggi dello scambio: di una comunicazione che, ancora per il momento, definiremo «totale».

È radicalizzando queste posizioni che Bataille si scontra contro la prima aporia, che lo porterà a tornare quasi ossessivamente su questo tema, in cui, a ogni passo, incontrerà nuove aporie, che faranno di questo percorso e di questa storia un tragitto pressoché interminabile.

Per accedere «alla funzione insubordinata del libero dispendio» l'uomo deve, infatti, investirsi nelle funzioni inessenziali, ma necessarie, della produzione: mantenersi in vita per dilapidare. Deve produrre per dilapidare. Per superare questa difficoltà non è possibile far ricorso alla scienza, a nessuna scienza. In una nota, scritta dopo una notte febbrile verso la fine degli anni Trenta, Bataille afferma che il principio di Carnot gli apparve allora di una «assurdità stridente: esso da solo provava l'infertilità che è connessa alla scienza»: a ogni scienza, che è il più potente dispositivo messo in atto dall'uomo di desacralizzazione del mondo, e cioè di riduzione del mondo a un ammasso di oggetti senza anima, con i quali non può esservi comunicazione alcuna al di fuori della logica del possesso, o del loro impiego.

La *limite de l'utile*, frammenti di una versione abbandonata della *Parte maledetta*, scritti tra il 1939 e il 1945, e cioè mentre è in atto il più grande episodio di distruzione collettiva che la storia umana abbia mai conosciuto, dovrebbe confrontarsi proprio con queste aporie, superando la nozione di *potlacht* con la «questione ultima»: la «questione del sacrificio».

La «sostanza» del sacrificio ci porta «là dove si situa l'enigma esattamente, là dove è la chiave di ogni esistenza umana», vale a dire

nel cuore di una «metafisica» che illumina il senso dei «giochi che la vita è stata costretta a giocare con la morte». Soltanto di faccia alla morte nel sacrificio si raggiunge il massimo dell'angoscia comunicabile: la dimensione vertiginosa in cui siamo letteralmente sradicati dal nostro luogo abituale, dalle nostre frontiere, e ci troviamo così di fronte all'altro, aperti all'altro. Il sacrificio di Dio è la creazione; quello dell'uomo è la distruzione, ha scritto Simone Weil. È questa la parola che risuona come un'eco nel fondo delle parole di Bataille.

Nelle note e nelle versioni che si moltiplicano intorno a *La limite de l'utile*, Bataille si scontra con il problema della conoscenza. Il sacrificio è all'origine di ogni sapere, ma si è sviluppato separandosi da esso: diventando obiettivo, vale a dire subordinandosi agli oggetti. La conoscenza chiara e distinta «mette il noto in vasi chiusi» e, «se si vuole rimediare alla povertà dell'isolamento», è necessario «rompere i vasi», scrive Bataille ripetendo un'immagine di Isaac Luria centrale nella gnosi ebraica. Luria aveva infatti affermato che Dio, creando il mondo, aveva celato la luce dentro i vasi, che si sono spezzati, così che la luce si è nascosta nell'opaco delle cose. Il sacrificio per Bataille, la «decreazione» secondo Simone Weil, possono essere quell'azione che, entrando nel buio della cosa, ne sprigiona le schegge di luce nascosta.

La conoscenza autentica non può che essere esperienza: è un atto dell'esistenza e della vita, di fronte al quale risultano deboli le alternative neoplatoniche che sono sopravvissute all'avanzata del pensiero scientifico. Infatti, nel momento in cui riconosco il cosmo nel microcosmo, la «simpatia» che fa dell'oggetto una parte di me, del soggetto, ho di fatto ridotto l'oggetto al soggetto, l'ignoto al noto. La vera comunicazione fra oggetto e soggetto ha invece luogo là dove la vita attinge la sua forza massima, al limite stesso della morte. Ma nel momento stesso in cui abbiamo accesso a questo limite, nel momento stesso in cui lo superiamo, ci inabissiamo nel nulla, là dove non esiste più né soggetto né oggetto, e nemmeno la loro comunicazione.

Il sacrificio ha cercato, appunto, di affrontare questo limite, stabilendo fra me e l'altro una comunicazione che tocca la «parte sacra, mia e degli altri». Ma, quando giungiamo al vero sacrificio, al di là del suo simulacro, e dunque quando tocchiamo il sacrificio umano, siamo costretti a confessare «che per noi questo legame non esiste».

È a questo punto che Bataille, come abbiamo ricordato più sopra, abbandona il progetto che può essere ricordato alla *Parte maledetta*, per studiare, nell'*Expérience intérieure*, e in tutti i testi raccolti nella *Somme athéologique*, le varie modalità della *dépense* - riso, erotismo, estasi, sacrificio, poesia eccetera - secondo la «legge della comunicazione», che dovrebbe congiungere in un punto ciò che fin qui si presentava come separato, o grossolanamente confuso: la conoscenza dell'oggetto e del soggetto contemporaneamente, all'interno di una esperienza.

L'esperienza è «un viaggio ai limiti del possibile umano», e il suo principio è il «non-sapere». Lo spirito è messo a nudo nella tensione che spezza le regole del sapere abituale. In questo senso, è proprio la nudità senza riserve che mette di fronte a questo estremo possibile: all'ostensione assoluta, che non può più nemmeno essere detta, o articolata. Solo il «sacrificio» della parola nella poesia può forse trovare una forma per un'esperienza che rimarrebbe, altrimenti, puramente estatica.

I due termini, che entrano in comunicazione, raggiungono una dimensione che essi, di per sé, non avevano, che li annienta in quanto

elementi separati, in ferita individualità. Questo annientamento di ciò che è separato è la quanta immedicabile che ci apre all'altro: all'altro soggetto, al mondo, al «vento di fuori». Questa «ferita inguaribile dell'essere», che ci offre la chance di giungere al «contrario dell'essere», e dunque all'estremo del possibile, è ciò che di solito viene chiamato «male», e che un gesto sovrano ci concede invece nell'istante supremo dell'amore, dell'eros che demonicamente, come aveva già detto Schlegel, divide e plasma il mondo.

Troveremo tutti questi termini come parole chiave nelle varie riprese della *Parte maledetta*, nelle sue articolazioni e nei suoi sviluppi. Ciò che ha reso pronunciabili queste parole è certamente il confronto più diretto di Bataille con Nietzsche, che, come vedremo in seguito, gli permetterà forse la parola conclusiva di questa peripezia, ma forse, ancor più, con un nome che è qui taciuto, e su cui tutta l'esegesi batailliana ha pure taciuto o ha detto troppo poco: mi riferisco a Simone Weil.

Bataille e Simone Weil sono insieme nella «Critique sociale», e il loro rapporto sembra segnato da qualcosa che supera l'antipatia: addirittura da una reciproca incompatibilità. Uno dei personaggi più significativi dell'*Azzurro del cielo*, il più grande romanzo che Bataille abbia scritto, se non l'unico che possa dirsi veramente tale, è proprio Simone Weil, Lazare, per la quale il protagonista afferma di provare un orrore che mette quasi paura. Eppure egli sente di appartenere a Lazare. Anche lui, il protagonista del romanzo, Bataille stesso, come gli hanno raccontato di Lazare, si piantava delle punte acuminata nella carne delle braccia e delle mani, per «allenarsi al dolore».

Lazare è duplice, «forse l'essere più umano che avessi mai visto» e al contempo «un topo immondo». Ma questa duplicità è il paradosso di una «comunità inconfessabile», il senso più profondo di una vera comunicazione che attraversa ed è attraversata da intimità e da orrore, che viene teorizzata nello stesso periodo, agli inizi degli anni Quaranta, sia da Bataille che da Simone Weil. Al fondo di questa comunicazione che è ferita, lacerazione e, per questo, apertura al mondo e all'altro, c'è la necessità di strappare le cose all'ordine del reale, alla loro povertà, e di restituirle al divino. Questo è il compito, dirà Bataille nella *Parte maledetta*, del sacrificio. Ma questo è anche quanto afferma Simone Weil nella *Connaissance surnaturelle*, quando scrive che «il sacrificio è un dono a Dio, e dare a Dio è distruggere».

È dunque in una dimensione propriamente gnostica che Weil e Bataille si incontrano in un nodo decisivo e inestricabile che permetterà, alla fine, come vedremo, di ricollocare, se non di risolvere, le antinomie altrimenti paralizzanti di Bataille.

Dio, afferma Simone Weil, creandolo ha abdicato al mondo. L'uomo completa l'opera di Dio attraverso un processo di «de-creazione», che porta la cosa verso il nulla, noi stessi verso quello sradicamento, quella atopia, che è una misura diversa del reale. Questo gesto di «de-creazione», che Bataille cercherà attraverso i «nomi» dell'estasi o dell'orgia, è appunto il limite del possibile, ovvero quell'impossibile che è il solo accesso a Dio. Questo impossibile è stato chiamato male, e per questo, scrive Simone Weil, «dobbiamo amare il male in quanto male».

Persino la *dépense*, la dissipazione, è un concetto che ritroviamo ugualmente in Simone Weil quando scrive: «È necessario che l'energia volontaria sia dissipata in modo irrecuperabile, in modo da essere esaurita».

Nel 1949 Bataille pubblica la prima parte di quella che lui stesso ha

detto essere la sua opera più importante: *La parte maledetta*. Contro la scienza che congela il reale dentro le sue formule, il sapere che quest'opera propone è la corrispondenza, la comunicazione, l'esuberanza del reale, che Bataille indica, con un esergo ripreso da William Blake, come Bellezza, e al contempo come l'ebollizione dell'esperienza interiore. Bataille avverte di essere qui sul punto di connettere i frammenti della sua opera in un testo che dovrebbe proporsi come una nuova ragione del reale.

L'economia è parziale. Studia i processi produttivi, i processi dello scambio, e infine quelli del consumo relativamente alla riproduzione dei mezzi produttivi. L'economia «in grande», quella che Bataille definisce l'economia in generale, deve invece farsi carico anche del lato oscuro, invisibile ma inaggirabile, della produzione: di ciò che fa dell'economia non una scienza comune, ma un'antinomia tragica. È il paradosso dell'eccedenza, il fatto che al massimo dell'esuberanza produttiva corrisponde sempre il massimo della perdita.

Bataille ripropone in questo contesto la «questione ultima del sacrificio», ciò che, come si è già visto, de-crea, o decosifica la cosa, istituendo fra il soggetto e l'oggetto un nuovo rapporto. Infatti la vittima del sacrificio è ciò che è «più»: incommensurabile e maledetto perché va oltre ogni ordine possibile delle cose e del reale.

Charles Baudelaire nel *Pittore della vita moderna* aveva indicato in un'oltranza, in un più, incomprensibile nelle leggi logiche e naturali, la possibilità di cogliere una verità altrimenti inafferrabile. Baudelaire aveva dato a questo «più» il nome di Bellezza, che implica anche la forma in cui questo «oltre» può essere colto e diventare la «cosa» di un'esperienza. Può darsi che Bataille, nel suo esergo, abbia avuto memoria di questa «verità» che Baudelaire aveva indicato nella sua inaggirabile duplicità. Ma, nella *Parte maledetta*, Bataille rimane ancorato alla nozione di «male». Questo lo porta a superare le secche su cui si era arenata *La notion de dépense*, ma non a superare altre e maggiori difficoltà.

Il *potlatch* giunge raramente all'altezza del sacrificio, in quanto se è una istituzione «il cui senso è quello di sottrarre al consumo produttivo le cose», pur tuttavia non le libera dalla schiavitù dell'essere utili, non le strappa dall'ordine e dalla loro povertà per consegnarle al divino. Infatti se la dilapidazione è il contrario della cosa, «essa però entra in considerazione soltanto entrando nell'ordine delle cose, mutata essa stessa in cosa». Anche al di fuori dei limiti di un'industria arcaica del lusso e del suntuario, la dilapidazione riceve il suo senso nell'ordine che stabilisce il rango, il prestigio e dunque la gerarchia in cui si colloca chi dilapida. Solo il sacrificio sembra poter dare accesso all'intimità della cosa, al suo essere, ma per questo esso deve essere innanzitutto il sacrificio di un sapere.

Non è possibile, scrive Bataille, giungere «all'oggetto ultimo della conoscenza senza che la conoscenza stessa sia dissolta». Solo nel non-sapere, nell'affermazione «non so niente», il nulla della cosa ridotta a mero oggetto viene tolto in un'esperienza dell'intima oscillazione che abita dentro le cose, e che ne fa il luogo di transiti infiniti, di infinite possibilità.

A questo punto la *La parte maledetta* si interrompe in quella che è una vera e propria ossessione di Bataille: la storia universale. Egli ripercorre le tappe della civiltà, come farà in *Théorie de la religion*, nell'*Histoire de l'érotisme*, nella *Souveraineté*, in *Lascaux ou la naissance de l'art*, nelle *Larmes d'éros*, senza uscire da quelli che possono essere definiti giudizi

piuttosto sommari e generici.

È dopo aver attraversato l'Islam, il Lamaismo, la nascita dell'industria, che porta lo sfruttamento della cosa ai suoi limiti ultimi, e il marxismo che ne è contestazione e complemento al tempo stesso, che egli torna all'«ebollizione» della «parte maledetta», al senso oscuro di una verità che egli sente prossima ma ancora inafferrabile.

L'intimità che il sacrificio scopre nella cosa, il pieno possesso di questa intimità è atto sovrano. La «parte maledetta» sarebbe incompleta senza analizzare anche questa forma dell'esperienza del mondo. Ed è a questo punto che Bataille progetta la seconda e la terza parte della *Parte maledetta*. Ma è proprio questa nozione del «possesso» ultimo dell'intimità che spinge Bataille a riconsiderare il sacrificio stesso. «Il sacrificio non può porre che una cosa sacra. La cosa sacra esteriorizza l'intimità: fa vedere all'esterno ciò che in verità è all'interno.» Di più: fa vedere come esterno ciò che è interno.

La parte maledetta si chiude sulla stessa aporia che aveva costretto Bataille a interrompere *La limite de l'utile*: «Esiste fra il mio simile e me un legame che tocca la parte sacra, mia e degli altri. Questo legame esiste, ma quando si sacrifica un uomo», vale a dire quando si porta il sacrificio fino alla sua verità ultima, «si confessa che per noi questo legame non esiste».

In *Théorie de la religion*, scritto contemporaneamente alla stesura pubblicata della *Parte maledetta*, Bataille giunge a parlare della «puerile incoscienza del sacrificio», dell'ordine negativo, ma pur sempre ordine, che esso stabilisce. Solo la morte emerge qui come il massimo «disordinamento» possibile, come autentica de-creazione. Ma, a questo punto, siamo tornati nel cuore stesso dell'enigma da cui siamo partiti. Se la morte è l'unico modo per eccedere il limite che costringe le cose a una mera cosalità, e l'io all'essere definito come opposizione a questa inesorabile condizionatezza, allora non c'è nulla che possa dare senso al reale, al suo consumo fino alla morte della morte. A questo punto non resterebbe altro che il dolore: il canto del dolore. «Questo è opera degli dèi: filano la rovina degli uomini perché altri in futuro abbiano il canto», scrive Omero nel canto VIII dell'*Odissea*.

Nel 1950-1951 Bataille scrive la seconda parte, che rimarrà inedita, della *Parte maledetta*. È *La storia dell'erotismo*, che inizia proprio denunciando i limiti della *Parte maledetta*: «Mostravo, ben inteso, che la produzione era meno importante del consumo, ma non potevo fare, di conseguenza, in modo che non si vedesse nel consumo qualcosa di utile (di utile, anche, in definitiva, alla produzione)». Il secondo volume della *Parte maledetta*, appunto *La storia dell'erotismo*, dovrebbe portare più a fondo la «critica generale alle idee che subordinano», e condurre quindi alla «rovina i modi di vedere che fondano le forme servili». Questa critica parte da un'esperienza del possibile estrema, eppure comune a tutti gli uomini: l'esperienza dell'erotismo, che è «la parte maledetta per eccellenza».

L'erotismo non può davvero servire a nulla, e pur tuttavia fonda, nella trasgressione della mera animalità, della naturalità sessuale, l'umanità autentica. L'uomo è l'animale che nega la natura, ma che ritrova la natura stessa nelle sue deiezioni, in un gesto che non è mera negazione (*Aufhebung*) dialettica, perché qui i contrari non sono mai tolti. Infatti non c'è, in questa negazione, un superamento ma una trasfigurazione: la maledizione è l'opera distruttiva e costruttiva insieme, di de-creazione e di creazione, che ci consegna un'altra natura, sconosciuta a ogni

produzione concettuale o fattuale.

L'eroticismo ci mette dunque di fronte alla massima corruzione, nel luogo in cui si apre la ferita che non può essere rimarginata o suturata. La ferita che ci mette di faccia alla morte nel paradosso dell'«orrore e del desiderio».

Nell'abbraccio, nella stretta amorosa ed erotica, si apre uno spazio inedito, dove, ha scritto Kafka nel *Castello*, «si respira un'aria che non si è mai respirata», e dove «il mondo appare in modo nuovo». Per questo l'eroticismo forse non ha confine. Il desiderio che esso esprime, e che lo esprime, è sempre desiderio di un altro, di un oltre.

In una parola, l'oggetto del desiderio è l'universo nella forma di colui che, nella stretta, è lo specchio in cui noi stessi siamo riflessi. Nell'istante più vivo della fusione, il puro splendore della luce, come un lampo improvviso, illumina il campo immenso delle possibilità.

Qui, nel punto in cui si scopre nella totalità dell'essere l'animalità più ripugnante; qui, in questa gioiosa e terribile caduta, c'è il senso di una duplicità autenticamente tragica, che ci permette di avere l'esperienza ultima della morte nell'atto stesso della vita. Ma è, ancora una volta, l'impossibilità di Bataille di pensare al limite come a una soglia che lo porta verso una sorta di catastrofe del suo stesso discorso.

Il luogo dell'abbraccio diventa, come abbiamo visto, il «vuoto in cui non c'è più parola», nell'«assenza di fondo e di limiti dell'universo che l'amplesso disegna». Il dominio di questo spazio è l'atto sovrano, che è la negazione assoluta che anticipa «sulla fine della storia» e che ci consegna a un presente in cui domina l'indifferenza, l'apatia. Anche le cosiddette *Conferenze del non-sapere* del 1951-53, a cui Bataille lavorava anche negli ultimi istanti della sua vita, affermano «il trionfo del non-sapere» nella prospettiva «della fine della storia».

Ma chi può vivere fuori dalla storia? Solo il sovrano può accedere a questa dimensione.

E questo è l'oggetto della *Souveraineté*, scritto nel 1953-1954 come terza e ultima parte della *Parte maledetta*.

La sovranità è l'al di là dell'utile a cui possono avere accesso tutti gli uomini nell'istante miracoloso in cui hanno la sensazione di «disporre liberamente del mondo». Il sovrano, in questo istante, nel *kairòs* della sua esperienza teopatica, si sente realmente Dio, sperimenta la totalità delle contraddizioni di un sapere illimitato, che è il sapere di nulla. È l'istante in cui la conoscenza si arresta di fronte all'esperienza di ciò che è autenticamente essenziale, e che Nietzsche ha espresso con il grido terribile, ma ciononostante gioioso, di una soggettività felice, perché se Dio è morto l'uomo può diventare veramente sovrano, signore di sé stesso.

Ma la sovranità in quanto assoluta oltranza è apatia, e l'apatia è esattamente ciò che da sempre la filosofia ha proposto come difesa contro l'oscillazione del mondo. Anche la distinzione fra l'inessenziale di un sapere strumentale e l'essenzialità di un sapere assoluto è quanto i filosofi hanno da sempre predicato, proponendo di sé appunto l'immagine sovrana di una vita straniera, di una vita che nell'estraneità alle cose che mutano, al *pathos* del mutevole, si è posta in prossimità dell'assoluto, vale a dire, come Bataille afferma a proposito di Georg Wilhelm Friedrich Hegel, del divino.

L'arte si propone «di dare una qualche forma reale alla soggettività» che rifiuta l'ordine della realtà. E *La souveraineté* doveva appunto concludersi con un saggio su Kafka in cui Bataille voleva esprimere «ciò

che è principale».

La letteratura è l'eredità autentica del sacrificio, nel senso che essa distrugge il significato abituale delle parole. Ma è, anche, più del sacrificio nel suo proporsi come apertura al possibile. Ma Bataille non compie il passo definitivo, che lo avrebbe portato a investire la «finzione letteraria» di un'immensa responsabilità nei confronti di un nuovo e diverso sapere. Prima doveva risolvere l'ultima, la più grande aporia del suo discorso: quella che conduce, attraverso l'erotismo, la parte maledetta per eccellenza alla sovranità, e di qui alla stasi e alla stagnazione: all'opposto di quell'esuberanza che si apriva come un grido dal frontespizio della *Parte maledetta*.

Il tragitto di Bataille attraverso «l'ebollizione» del suo pensiero, il groviglio della storia e le tensioni del presente, disegna una mappa intricata che giunge, a un certo punto, a segnare una svolta decisiva. *La storia dell'erotismo* era rimasta inedita. L'erotismo, la «parte maledetta per eccellenza», non aveva detto ancora tutto quello che poteva svelare. È nella versione del 1957, intitolata semplicemente *L'erotismo*, che questo non detto – ciò che Bataille non era riuscito a esprimere – giunge a una evidenza lancinante, proprio nelle parole che lo aprono e che ne danno il senso ultimo, là dove Bataille giunge a una prossimità con Nietzsche che non aveva mai nemmeno sfiorato prima.

«Dell'erotismo si può dire che esso è l'approvazione della vita fin dentro la morte.» O, detto altrimenti, l'erotismo è dire di sì alla vita fin dentro la morte.

Qui veramente l'estremo del possibile è raggiunto, qui dove «l'essere è messo in questione» nelle sue radici, con una «gioia spasmodica», come scrive Bataille, nell'estrema appendice dell'*Erotismo*, *Le lacrime di Eros*, che sono il suo ultimo scritto.

Bataille aveva parlato più volte di un'esperienza che si pone di faccia alla morte, quella morte che si genera dalla vita, che è essa stessa generatrice di morte. Mai era giunto però al punto di cogliere la morte, la dissipazione, l'entropia come l'ombra stessa della vita. Il negativo rovesciato era rimasto sé stesso, sia pure capovolto. Diventa una cosa nuova quando, come dice Nietzsche, entriamo «nella stanza tremenda della verità», là dove scopriamo che «c'è una felicità nel grembo delle cose», che proietta «la sua ombra intorno alle sue luci».

La «tarantola» che predica il peggiore dei mondi possibili, cercando in essi una ragione reattiva contro la caducità, è sconfitta quando scopriamo che «anche ciò che abbiamo omesso tesse alla tela di ogni futuro; anche lo stesso nulla è tessitore e maestro tessitore». Bataille ha capito la «saggezza» di Nietzsche, quando questi affermava che «se un giorno non riesci a sopportare la vita, devi cercare di amarla», in quanto «il difensore della vita» è costretto «a difendere anche la sofferenza». E contro ogni «apatia», contro ogni difesa nell'indifferenza di fronte alla percezione che tutto si consuma, perfino la luce delle stelle, dobbiamo affermare che «se una stella si è spenta ed è scomparsa» la sua luce «è ancora in cammino. E ditemi dunque: quando finirà di essere in cammino?».

Ancorato alla dialettica hegeliana, spinta fino agli estremi, fino al suo punto di dissoluzione e di evanescenza, Bataille non era riuscito a pensare l'impensabile, ma solo a indicarlo, attraverso una tensione spinta fino all'angoscia dell'apertura sconfinata, in cui è possibile

soltanto perdersi. Il movimento hegeliano è stato da lui aperto fino ai limiti del non-sapere, ma di questo spazio, che si apre oltre la ragione, non c'era parola possibile. O almeno Bataille non l'aveva trovata.

Per questo ha fatto ricorso alla letteratura. Ma la letteratura, sottomessa a un compito non suo, quello di luogotenente della filosofia, aveva finito per appiattirsi in una sorta di allegoresi, che anziché aprire a un nuovo senso del reale lo chiudeva in un unico significato, in un'unica immagine ben lontana dal compito, indicato ancora una volta con chiarezza da Nietzsche, di portare «a unità la suprema tensione della molteplicità dei contrasti».

Gli «sbrindelli», gli «straccetti» della vagina divaricata e ostentata di *Madama Edwarda* rimangono, appunto, «straccetti» rispetto a ciò che questo gesto dovrebbe significare. Il sacchettino di merda dell'*Abate C.* solo in un gesto di equivalenza forzata, e piattamente razionalistica, può significare la «parte maledetta», rimanendo sempre al di sotto di quello che Bataille cercava angosciosamente di esprimere: quello che l'occhio morto ci aveva invece permesso di intravedere con la duplice e ambigua chiarezza del simbolo: non solo la morte nella vita, ma anche, e forse più, la vita che si prolunga fin dentro la morte.

«Ogni affermazione vera è un errore se non è pensata contemporaneamente al suo contrario, e non la si può pensare contemporaneamente», ha scritto Simone Weil nei suoi *Quaderni*. La soluzione dialettica di trasformare i contraddittori in contrari da mediare è solo un'immagine di una polarità che è invece costitutiva nella sua inconciliabilità del reale. Ma come pensare questo impensabile?

Simone Weil, nelle sue ultime riflessioni, si incrocia ancora più strettamente al testo di Bataille, portandolo a una chiarezza estrema. Noi possiamo cogliere questo impensato in una forma, e precisamente nella bellezza, in quanto «l'essenza del bello è contraddizione», contraddizione «scandalosa» perché, appunto, inconciliabile.

Ripetendo l'esito più alto della tensione metafisica di Fëdor Dostoevskij, Simone Weil ci dice che la bellezza non è armonia. È invece smembramento, in quanto rivela l'essenza stessa del reale – al di là di ogni tentativo di coglierlo in un concetto o in un'idea – come contraddizione, luogo in cui i contrari coesistono e si intrecciano in un arabesco dove tutto è presente, dove nulla è escluso, dove nulla può essere escluso, se non sottomettendo il reale stesso alla violenza di una estrema volontà di potenza che lo riduce all'infame sogno dei potenti.

L'energia supplementare, il «più» che Bataille aveva cercato addirittura di contabilizzare nei suoi percorrenti storici, con la tentazione, costante ma irrisolta, di uscire dalla storia, è, dice Simone Weil, «Eros», il desiderio dirompente «che si volge agli oggetti e li fa amare». Questo Eros che ci porta nel cuore stesso delle cose, nella loro intimità, è una ragione, è *logos*, anche se questa è una ragione che ci porta in un luogo in cui mai la ragione ha potuto penetrare. Ci porta, precisamente, nell'atopia, in quell'«assenza di luogo» che ci dà una misura diversa del mondo.

«Il mondo sarà salvato dalla bellezza», aveva detto Dostoevskij. Proust, nel *Tempo ritrovato*, aveva parlato della bellezza come l'unica forma in grado di tenere insieme, in un quadro di luci e di ombre, di presenza e di assenza, ciò che l'intelletto non può darci, e che pure avvertiamo come la ragione profonda della nostra stessa esistenza. Ma nessuno, forse, era andato tanto in là, come Simone Weil, nel cogliere

nella bellezza «l'apparenza manifesta del reale», che è appunto la sua irriducibile contraddizione. Nessuno c'era riuscito perché questa bellezza come «smembramento» e come «scandalo» è, come ha detto Rainer Maria Rilke, terribile. E infatti Zola, in quel romanzo che segna la coscienza della fine di ogni estetica di derivazione platonica o mimetica, nell'*Œuvre*, aveva capito che la realtà molteplice del moderno è irrappresentabile attraverso i canoni del realismo, o attraverso i linguaggi abituali. Per questo, per dipingere Parigi, egli aveva presentato il corpo, il ventre, il sesso, stupendo e terribile, di una donna: perché ciò che non può essere toccato dai modelli del realismo può essere colto soltanto da Eros. Ma di fronte all'incognito di questa bellezza che diventa veggenza di ciò che non si è mai veduto, il protagonista del romanzo si uccide. Zola stesso, che pure aveva sfiorato questa verità, si ritrae attribuendo l'ossessione di bellezza e di completezza del suo Claude Lantier alla malattia.

Lo sguardo ulteriore della bellezza non guarda solo nel sesso. Sporge, anche in *Storia dell'occhio*, al di fuori di esso. Guarda verso l'indicibile di un mondo in cui tutto ha luogo, in cui nulla è messo fuori luogo. È uno sguardo desituante, in quanto sposta le frontiere che ammettevano ed escludevano. Ma non è, come Bataille ha pensato per molti anni, illimitato: la sua traiettoria disegna essa stessa un limite che attraversa soggetti e cose: un *limen*, una soglia in cui i contrari transitano in nuove configurazioni, tracciando quell'arabesco che già Baudelaire aveva definito «il disegno più spirituale», il «più ideale di tutti», perché in esso sono presenti anche i rami interrotti, anche le vie abbandonate, che possono sempre riproporsi per un nuovo viaggio, per un compito futuro.

Bataille aveva detto che la bellezza era uno sviamento di eros. Ma egli nell'*Erotismo* dedica un intero capitolo alla bellezza, come ciò che, nell'oggetto, lo designa al desiderio. E, riprendendo la straordinaria intuizione di Baudelaire, la bellezza è anche qui indicata come qualcosa di ultranaturale, irriducibile alla mera naturalità astratta.

L'«ultranaturalità» non è un «superamento» dialettico della natura stessa. È la natura colta nella sua opposizione a ciò che non è naturale: «La bellezza, negatrice dell'animalità, finisce nell'esasperazione del desiderio, con l'esaltazione delle parti animali». Ed è proprio la bellezza umana che incarna nel suo punto estremo questa contraddizione inaggirabile e al contempo impensabile. Il fatto che Bataille designi ancora questa eccedenza, questo oltre, come profanazione - la via che Proust aveva percorso e superato - indica certo un suo limite, ma questo è il limite avanzato che il suo pensiero aveva finito per tracciare. Ogni considerazione della sua opera deve infatti partire da questo limite che l'attraversa illuminandola di una luce nuova.

Essere per la vita, superare l'insensatezza dell'inutile dispersione, essere oltre la mera negatività in un gesto che recuperi e ricostituisca un luogo proprio dell'uomo, un suo nuovo *ethos*, significa dire di sì fin dentro la morte, significa trovare una forma in cui vita e morte possano coesistere. Questa è l'intimità alla cosa che Benjamin, per esempio, riconosceva in Proust. L'isolamento di Bataille si rivela allora come la prossimità a un pensiero del moderno, che si è sviluppato di fronte e contro il «progetto moderno» come puro e semplice sviluppo e governo delle forze. Un pensiero che, saldando *logos* a *eros*, ha spezzato la grande catena sacrificale della filosofia per ritrovare un *pathos* del mondo, che è al tempo stesso sapere ed esperienza per la vita.

È attraverso l'ossessione del sacrificio che Bataille va oltre il

sacrificio, verso quel dono che non è pura e semplice dissipazione, ma generosità, quella stessa generosità che egli aveva riconosciuto in Nietzsche, che è «dalla parte di quelli che danno». Per questo il grido di Nietzsche è di gioia: «È il grido della soggettività felice». Ciò che Bataille alla fine ha trovato è un nuovo pensiero della soggettività, di un soggetto che si spende, perché solo spendendosi può vincere l'orribile decreto di quell'escatologia quotidiana che erode il nostro volto, l'identità, la passione per noi stessi, per le cose e i soggetti che incrociano il nostro sguardo.

Nell'esuberanza di questo sguardo, che nulla nega e tutto accoglie nella sua traiettoria, c'è il rovesciamento reale dei decreti di un'economia legata alla mera produzione di cose, e al loro semplice, disperato e mortale consumo. La bellezza che questo sguardo coglie nel reale, nelle cose e negli altri sguardi, può davvero essere la chance della salvezza che il mondo delle cose effimere attende da noi, come ha detto Rilke, i più effimeri.

30.

Ma, attraversando la filosofia di Bataille, non ci siamo forse allontanati dal corpo? Ovvero non lo abbiamo ricomposto all'interno di un pensiero e di una storia? Eppure sappiamo che nessuna cosa sarà salva negandone la corporeità; sappiamo che noi stessi non avremo salvezza se in essa non potremo respirare ancora l'odore del sangue. È stato legittimo leggere Bataille attraverso Simone Weil se essa afferma che «il desiderio carnale assorbendo tutta l'energia vitale fa sì che il resto non esista, e quindi diventi una sola e medesima cosa»? Ma è davvero così? Perché allora Simone Weil ha potuto aggiungere «come perdonare all'altro di restare altro» se non avesse riconosciuto proprio nel desiderio carnale l'irriducibilità dell'altro, e dunque nell'amore l'aporia che ci costringe allo scacco? Se annullo nel possesso questa alterità, allora l'amore fallisce; ma se l'altro rimane altro, l'amore ancora una volta fallisce lasciandomi solo e muto nell'indicibile del mio desiderio.

Ma non è solo questo che mi inquieta. Non è soltanto una questione filosofica. Sono ancora tormentato dal senso dell'odore del sangue, da quella corporeità intransitabile che scorgo attraverso il suo velo rosso.

I corpi celebrati da Johann J. Winckelmann non hanno odore di sangue. Amore e ginnastica e, di contro, nell'Ottocento, come ha scritto George L. Mosse, le figure dell'ebreo errante, dello straniero, dell'omosessuale. I corpi winckelmanniani sono diventati i corpi ideali dell'iconografia hitleriana. Gli altri corpi, le figure del nemico.

31.

Tornerò su quella che ho definito «una corporeità intransitabile». Nana e Bataille ci hanno messo di fronte alla nudità. Ma che cos'è la nudità? Quando un corpo è veramente nudo? Chi o che cosa è in grado di parlarne?

Un'arte senza regole «è come una donna che si toglie tutti i vestiti». Questa geniale affermazione è di Ernest Pinard, accusatore di Flaubert nel processo che gli fu intentato per la pubblicazione di *Madame Bovary* sulla «Revue de Paris» a partire dal 1° ottobre 1856. Il processo fu discusso nella VI camera del Tribunale Correzionale di Parigi dal 31 gennaio al 7 febbraio 1857.

Va detto che per Pinard un'arte senza regole non è arte. Va detto altresì che un'arte «regolata» secondo le leggi e la morale e le convinzioni comuni non è arte, ma *Kitsch*, vale a dire, come ha scritto Hermann Broch e come ha ribadito Milan Kundera, «il male assoluto».

L'arte deve sempre spingersi all'estremo del possibile. Un'arte che ci conferma in quel che già siamo e già sappiamo, un'arte che non ci sporge su ciò che è altro da noi, su una realtà possibile, tradisce il suo compito, il suo senso, la sua stessa ragione di essere. Ma se le premesse dell'affermazione di Pinard sono sbagliate, la conclusione è assolutamente geniale. Ma dove l'accusatore ha visto la nudità di Madame Bovary, di Emma Bovary?

La prima volta che Charles Bovary incontra Emma è al capezzale del padre. Sta cucendo dei cuscini da inserire nella steccatura che Charles ha preparato per la gamba rotta del padre. «Continuando a cucire, si punse le dita che portò subito alla bocca per succhiarle. Charles fu sorpreso dalla bianchezza delle sue unghie. Erano brillanti, sottili in punta, più polite degli avori di Dieppe, e tagliate a mandorla. La sua mano non era bella, forse non abbastanza pallida, e un po' secca alle falangi; era anche troppo lunga, e senza le morbide inflessioni di linea lungo i contorni. Ciò che aveva di bello erano gli occhi: benché fossero bruni, sembravano neri...»

Gli occhi, le dita, le unghie, la mano. La mano torna, nuda, segno di una nudità assoluta, in un passo del romanzo che la «Revue de Paris» aveva interamente censurato nella puntata del 1° dicembre 1856, e che viene introdotto nel processo dal difensore di Flaubert, Jules Sénard.

Emma incontra Léon in chiesa. All'uscita Léon la spinge in un *fiacre* dalle tende abbassate, che inizia una peripezia lungo un interminabile intrico di strade, con i cittadini che «spalancavano gli occhi sbalorditi davanti a quella cosa così straordinaria in provincia, una carrozza con le tende abbassate che appariva e spariva continuamente, più chiusa di una tomba, e sballottata come un'imbarcazione». E a metà della giornata, in piena campagna, con «un sole che batteva più forte contro i vecchi fanali argentati, una *mano nuda* passò sotto le tende gialle e buttò frammenti di carta, che si dispersero al vento, come bianche farfalle su un campo di rosso trifoglio in fiore».

I frammenti di carta sono la lettera lacerata con la quale Emma avrebbe voluto comunicare a Léon la rinuncia all'amore. I frammenti di carta trovano una corrispondenza in quello che Jacques Lacan ha chiamato *le corps morcelé*, il corpo frammentato, di cui ogni frammento è il corpo intero: l'intero corpo nudo. Ernest Pinard - l'accusatore nel processo per l'oscenità nel testo di *Madame Bovary* - lo aveva capito. Tutte le citazioni del romanzo presentano frammenti di corpo. Le prime riguardano Emma «a riposo, quando non provoca nessuno, quando non pecca». È il valzer a casa del visconte, quando il bordo della sua gonna sfiora il bordo dei pantaloni dell'uomo, e quando, senza fiato, abbandonata lungo la parete dopo il ballo, porta ancora una volta *la mano nuda* davanti agli occhi. Sono i vestiti, le sottogonne e le mutande sciorinate da Félicite davanti agli occhi stupiti di Justin, il garzone di farmacia. Poi Pinard propone «quattro citazioni importanti», due riguardanti la seduzione di Rodolphe e di Léon, una terza un dubbio trascorso religioso di Emma. La quarta riguarda la sua morte. Il cadavere, il corpo morto, il corpo freddo. «Tutti», dice Pinard, «si sarebbero fermati a questo punto, ma è invece il momento in cui M. Flaubert dà l'ultimo tocco di pennello.» «Il lenzuolo si stendeva incavandosi sotto i seni, per sollevarsi poi sulla punta degli alluci.»

Il corpo morto rimane un corpo, probabilmente nudo sotto il lenzuolo: ha seni, e ha ginocchia (che, assenti nella versione in feuilleton, compaiono nella versione in volume), ha alluci. Ciò che non sembra avere più è il volto: «Emma aveva la testa reclinata sulla spalla destra.

L'angolo della bocca, che rimaneva aperta, formava una sorta di buco nero in basso nel suo viso». Emma nella morte scandalosamente è solo corpo.

32.

La morte abita il corpo. Il *fiacre*, dentro il quale si consuma l'atto d'amore di Emma e Léon, sembrava una tomba che chiudeva i due corpi. La morte è un nulla che è più del nulla dell'essere, dice Emmanuel Lévinas, e per questo la morte ha sfidato e sfida il pensiero occidentale: anche il suo pensiero, quello di Lévinas, se egli è costretto ad affermare, dopo aver sostenuto che il volto emerge davanti a noi come responsabilità al di là di ogni filosofia fondando il senso stesso del nostro essere al mondo, che nella morte «il volto diventa una maschera. L'espressione sparisce».

Ma se la morte è l'impensabile che sfida il pensiero occidentale, impensabile è anche il corpo che la contiene fin dal suo apparire nel mondo, e che la manifesta proprio nella sua ultima nudità: «La morte è il senza risposta [...]. Il morire denuda ciò che è stato ricoperto...».

Il corpo frammentato che il bambino comincia a comporre, prima davanti allo specchio, poi esplorandosi con le mani e con la bocca, è già un corpo che manifesta come su una mappa le fenditure che ci porteranno all'inabissamento. Anzi, paradossalmente, sembra quasi che il corpo trovi la sua unità solo nella morte, sull'orlo appunto dell'abisso. Davanti al corpo di Emma, Charles aveva l'impressione che «masse infinite, che un peso enorme gravasse su di lei».

33.

Quante maschere di cera hai già visto nella tua vita? Quante volte sei stato fissato o fissata da occhi morti, prima che qualcuno facesse calare, come un sipario, le palpebre su quella trasparente cecità? Quante volte hai veduto corpi freddi dentro i goffi vestiti di festa che coprono una nudità insopportabile? Hai sfiorato con la punta delle dita o con le labbra quella fronte inesorabilmente fredda? Non hai mai potuto far diventare quella esperienza una tua esperienza della morte, che rimane un segreto: l'enigma più grande, il mistero. Hai continuato a non sapere nulla della morte, «fenomeno che sfugge a ogni fenomenologia», dice ancora Lévinas.

Quante volte stringendoti al corpo di un altro ti sei aggrappato o aggrappata a esso perché il fremito del piacere non ti portasse su quel bordo, di cui non hai esperienza, ma forse, come ha scritto Bataille, almeno il sentimento?

La morte è vana, ha scritto Lev Tolstoj, perché «nessun vivente ha potuto penetrare e spiegare il suo significato». Però forse sei stato o stata una volta vicino al letto di un morente, gli hai stretto la mano ritmando inconsciamente il tuo respiro al suo, e per un attimo, quand'egli già non respirava più ma il suo volto non era ancora una maschera, hai avuto la sensazione di aver percorso qualche passo dentro la morte. Non ne hai fatto esperienza, ma ne hai avuto, appunto, il sentimento, ed era il sentimento di un dono. Hai pensato allora che la frase di Tolstoj, che pure ha parlato della morte come nessuno mai ne ha parlato dopo Omero, fosse falsa o sbagliata.

Eppure, malgrado questa dissonanza, quando penso alla mia morte mi tornano sempre in mente le immagini della morte di Ivan in quell'immenso racconto che è *La morte di Ivan Il'ič*.

La nudità del corpo, e la nudità dentro il corpo. È questa che forse volevano mostrare Simone o Madama Edwarda divaricando le labbra delle loro vagine, è questa che Cooper, come ho già detto sopra, cerca nello squartamento dei corpi. La nudità del corpo, ovvero il corpo trasparente, visto da Hans Castorp nella *Montagna incantata* di Thomas Mann.

Una notte di carnevale, nella notte di Valpurga, Hans si rivolge a Clawdia Chauchat in francese, perché parlare in francese per lui è come «parlare senza parlare», senza responsabilità dunque, «come si parla in sogno». E cosa dice Hans, che io farò parlare in italiano, a Clawdia?

Hans parla del corpo di Clawdia, quel corpo che Behrens, che gli ha descritto la sua pelle in modo così esatto, conosce non soltanto da medico, ma anche «come adepto d'un'altra disciplina di lettere umane». Behrens ha fatto a Clawdia «un ritratto trasparente», ai raggi X. Hans ha veduto il ritratto esterno di Clawdia, ma desidererebbe di gran lunga di più «vedere il suo ritratto interiore».

Il corpo trasparente è il corpo che si mostra pieno di organi, frammentato. È un corpo che, nella trasparenza, mostra lo scheletro e quindi il suo aspetto mortale. È un corpo infine che trascina verso un amore che è anche follia, «una cosa insensata, proibita, un'avventura nel male». Ma senza questo passo l'amore rimane una cosa banale, soltanto una cosa «gradevole».

«Il corpo, l'amore, la morte»: queste tre cose dunque «sono una cosa sola», perché il «corpo è malattia e voluttà, ed è esso che fa la morte, sì, sono carnali entrambi, l'amore e la morte, ed ecco quindi il loro terrore e la loro magia! Ma la morte, capisci, è d'una parte una cosa malfamata, impudente, che fa arrossire di vergogna; e d'altra parte è una potenza tutta carnale, eterna e maestosa [...] molto più venerabile del progresso che borbotta attraverso il tempo [...] perché essa è la storia e la nobiltà e la pietà e il sacro». Ma anche il corpo, e l'amore del corpo, è «una cosa indecente e incresciosa, e il corpo arrossisce e impallidisce sulla sua superficie di timore e per la vergogna di sé stesso». Ma ciononostante è ammirevole, miracoloso, nella sua «materia viva e corruttibile, piena del segreto febbrile della vita e di marciume».

E Hans si lancia in una vera e propria dichiarazione amorosa:

Guarda la simmetria meravigliosa dell'edificio umano, le spalle e le anche, e i capezzoli che fuoriescono da una parte e dall'altra sul petto, e le coste sistemate a coppie, e l'ombelico nel mezzo della mollezza del ventre, e il sesso buio in mezzo alle cosce! Guarda le omoplate muoversi sotto la pelle setosa del dorso e l'esuberanza doppia e fresca delle natiche.

E poi i nervi, i vasi sanguigni che passano sotto la pelle a fasci.

Che festa immensa carezzarli questi luoghi deliziosi del corpo [...]. Lasciami toccare devotamente con la bocca l'arteria femorale [...]. Lasciami sentire l'esalazione dei tuoi pori e toccare la tua peluria, immagine umana d'acqua e albumina, destinata all'anatomia della tomba, e lasciami morire con le mie labbra attaccate alle tue!.

Clawdia, con straordinaria intuizione, gli mette in testa un berretto di carta e lo saluta come «principe del carnevale». Straordinaria intuizione di Clawdia, *sapere* di Thomas Mann, perché il carnevale nel medioevo, come ci ha raccontato Michail M. Bachtin, proiettava all'esterno il corpo interno: i suoi organi e le sue deiezioni. Il carnevale scopriva ciò che solo la sua follia permetteva di pronunciare ad alta voce.

I modelli classici del Rinascimento richiuderanno gli organi dentro

una pelle liscia e compatta. Le buone maniere, studiate da Norbert Elias, faranno uscire dal gesto e dalla parola gli organi e le funzioni del corpo. La medicina e la biologia ci consegneranno, all'inizio del XVIII secolo, il corpo come noi oggi lo conosciamo. Ma Thomas Mann ha resuscitato la vena carnevalesca, che ritroviamo anche nella pisciatrice di Harmenszoon van Rijn Rembrandt, o in Pieter P. Rubens, e ci ha riproposto il corpo trasparente, il corpo indecente, il corpo più che nudo. Bret Easton Ellis, James Ellroy, David Cooper, Tim Willocks ci mostrano la pelle che si fende, che si apre, che esibisce gli organi interni. E su tutto risuona quello che si avvertiva come un basso profondo nella risata carnevalesca: il canto cupo della morte.

35.

Eros e Thanatos, amore e morte. Mi accorgo che il mio discorso torna costantemente a questa polarità, che d'altronde è difficile individuare come tale, tanto questi due poli tendono ad avvicinarsi e a diventare una cosa sola. Ma il corpo è inchiodato dal dolore accecante, è gravato da un peso che lo schiaccia. Mentre scrivo, questo stato (questa oppressione) è così presente alla mia mente (e al mio corpo) che mi sembra essermi (esserci) dato come qualcosa che abita *naturalmente* nello spazio di mezzo che si apre tra amore e morte.

36.

I frammenti di racconto che ho presentato sopra parlavano di ferite. Ora che mi sono avvicinato al corpo squarciato, o al corpo trasparente, potrei approfondire, trovare finalmente la trama che mi permetterebbe di dare un seguito a quelle schegge narrative che sono emerse come spigoli dentro questo libro. E invece mi viene in mente un altro «spigolo», un'altra figura: è un uomo di mezza età, che forse ha già figli grandi, e che avverte il peso del mondo attraverso il peso del suo corpo, che è urticato e ferito da ogni cosa che incontra, anche solo con lo sguardo. È urtato per esempio da quella fanciulla che passa per strada senza reggipetto, con i seni che dondolano sotto la maglietta e le prugne dei capezzoli che premono contro il cotone. È attratto e urtato da quell'altra ragazza, con una camicetta bianca, che in trasparenza gli permette di vedere il taglio e la fibbia del reggiseno attraverso la schiena. O da quella ferma in motorino a un incrocio, le gambe completamente aperte, e la gonna tesa appena sotto il pube come il lenzuolo che copre le gambe della *Danae* del Correggio.

Sono sempre io che parlo. Non ho ancora deciso se dargli parola e autonomia. Quello che so di lui è che gli pare di essere muto, ma muto in un modo del tutto particolare: gli pare infatti che la sua voce taccia anche dentro di lui. Se guarda dentro di sé, vede o meglio avverte un deserto grigio, uniforme e informe, senza rilievi. Non riesce a spingere lo sguardo oltre il bordo delle cose che lo colpiscono e lo feriscono. Non riesce neppure ad abbandonarsi al ricordo, che lui stesso definisce una sorta di malattia, perché esso non solo non anima la sua vita, ma la ingrigisce ulteriormente in una sensazione che lo stordisce e lo intorpidisce. Se nella sua vita ci sono o ci sono state strade - strade che egli nemmeno retrospettivamente riesce a scorgere -, ebbene, queste strade lui non le ha di certo né imboccate né esplorate.

Forse è un professore di liceo; forse è in un'altra città come membro di una commissione di esami. Lo vedo impegnato in una storia con una donna ancora indefinita nella mia immaginazione, tanto che, per ora, sono costretto a vederla solo con i suoi occhi. Questa donna lo ha invitato a cena, e sono andati a letto.

I seni che escono dal reggipetto sono grandi, hanno una bella forma, ma sono molli e cedevoli; quando si sdraia si appiattiscono sul torace, visibili solo per la macchia rosa scuro dei capezzoli; e sul suo ventre ci sono pieghe, segni che egli interpreta come le tracce di antiche smagliature.

Lei si è dedicata a lui con ardore, e con impegno, certamente sconosciuto all'impazienza - così pensava - delle ragazze che lo colpivano per strada e nei banchi della scuola. Ma lui non ha provato piacere. Si è accorto del suo proprio orgasmo solo quando ha avvertito l'umida e spiacevole sensazione dello sperma sul suo stesso ventre.

Lei si è addormentata. Lui afferra un plaid e va in salotto e si pone davanti alla televisione, con le gambe nude che escono dalla coperta e lo schermo muto e luminoso davanti agli occhi. Si veste ed esce che non è ancora l'alba, e cammina fino alla periferia; attraversa un parco.

Perché cammina in un parco nelle ore subito prima dell'alba? Sta cercando qualcuno o qualcosa; non sa chi o che cosa. Potrei farlo incontrare con una persona seduta su una panchina, forse una delle giovani che ha visto per strada. Farlo parlare o metterlo a spiare a lungo acquattato dietro un albero, mentre la sua mano si stringe attorno a un sasso ruvido e scabroso. Ma la mia immagine si arresta qui. Mi sono mosso dal corpo trasparente al corpo «molle». Cerco per ora, senza sviarmi, di seguire questa ipotesi.

Questa via ipotetica, che intravedo appena, dovrebbe condurlo a proseguire nel rapporto con la donna con cui è stato a letto, ancora senza amore, ma nel tentativo di penetrare più profondamente dentro quel corpo molle e cedevole, che sembra tuttavia chiudersi sempre in una sorta di oleosa palude. Potrei anche fargli comperare un coltello da portare in un fodero dentro i pantaloni, lungo la coscia. Potrei dargli, a questo punto, accanto al brivido del coltello che sente premere sull'interno della sua gamba, altri brividi, le increspature di uno o più abbozzi di perversione. Per esempio, potrei spingerlo a cercarla sotto la tovaglia di un ristorante, nelle pieghe della gonna a portafoglio fino al sesso, che non è protetto da biancheria intima. Portarlo fino al punto in cui riesce a convincerla a orinare in piedi e a raccontargli del rivolo caldo che le scende lungo le gambe. O a infilarle qualche oggetto nella vagina.

Il corpo molle, dunque, e i suoi umori.

Una sera, solo nella sua stanza, si spoglia, si sdraia sul letto e cerca sul suo stesso corpo il luogo in cui potrebbe fare entrare il coltello se si decidesse a usarlo su di lei. Vi appoggia la punta e la fa entrare per qualche millimetro nella carne finché questa urta una costola. Estrae il coltello e sente il sangue gocciolare sul suo petto, e scivolare fino alla lenzuola. Afferra un asciugamano, tampona la ferita, si alza ed entra vacillando nel bagno, abbagliato dalla luce che si riflette sulle piastrelle bianche. Prende del cotone e lo fissa sulla lacerazione con dei cerotti; si risdraia sul letto e ogni tanto porta la punta delle dita sulla ferita e preme fino a provare un brivido di dolore, che parte di lì e lo attraversa per tutto il corpo, dalla radice dei capelli alla punta dei piedi.

Potrei fermarlo qui, o potrei spingerlo a colpire la donna (e questa scheggia si allineerebbe allora con le altre schegge che ho disseminato in questo testo). Già nell'ipotesi della passeggiata e del possibile

agguato nel parco, quando forse afferra un sasso e si avvicina alla donna seduta sulla panchina, c'è un legame con l'altro delitto cui l'investigatore o il giudice allude uscendo dalla camera della donna uccisa, che assomiglia – me ne rendo conto ora – alla donna di questo frammento.

Ma non c'è ancora una trama, quella mi sfugge sempre o sono io che la fuggo. Ciò che mi interessa è la presenza del corpo e l'insensatezza degli atti che vorrebbero lacerarlo e scoprirne il segreto.

Forse, in lui c'è una paura o addirittura un orrore del contatto, che si manifesta anche nel mutismo da cui si sente afflitto. Il mondo gli sfugge perché non ha mezzi per penetrare in esso. È il suo corpo, dunque, che egli sente in primo luogo come corpo molle e cedevole. Per questo ha comprato il coltello. Ma egli non ferisce la donna, ferisce sé stesso, perché nel corpo molle della donna egli ha scoperto la propria mollezza.

Nell'ipotesi che giunga a ferire anche la donna, l'una e l'altra lacerazione, quella che si è inferta e quella che ha inferto, sono il suo tentativo di giungere là dove sente di non avere accesso. In questo senso, anche questa nuova scheggia narrativa si sovrappone agli altri frammenti narrativi. Questa potrebbe essere la spiegazione del primo frammento. In uno dei frammenti successivi si tentava l'accesso al corpo negato con una carezza spinta tanto avanti da diventare una ferita – una sorta di delitto per eccesso d'amore. Qui, invece, la corporeità – quella delle donne che incontra, la sua stessa corporeità – è beante, molle, aperta, ma ciononostante è come la carne impenetrabile del mondo: posso toccare alberi, afferrare un sasso o un fiore, ma chi può dire che ho avuto un accesso al mondo al di là della superficie delle cose? Il sesso non è uno strumento tanto potente da vincere quella molle e opaca resistenza, e dunque – allucinatoriamente quanto vanamente – egli potrebbe compiere un disperato tentativo di infrangerla con una sorta di secondo sesso.

Dietro queste ipotesi c'è ancora Baudelaire, e la gaia disperazione di *A colei che è troppo gaia*. C'è anche l'idea di Hans Castorp che l'amore sia «una cosa insensata, proibita, un'avventura nel male». C'è l'ansia del corpo trasparente di Clawdia. C'è anche l'orina di Simone e la vagina spalancata invano di Madama Edwarda di Bataille.

37.

Il corpo molle, il corpo aperto: il corpo della madre, secondo Melanie Klein, su cui si genera e si esercita la epistemofilia del bambino. Nel suo romanzo *Ritorno dall'India* Abraham Yehoshua ci parla dell'innamoramento di un giovane medico per una donna che ha sette (o nove: le due cifre compaiono entrambe) anni meno di sua madre, almeno venti più di lui. Si innamora perché la donna non sa stare da sola, e perché ha un ventre rotondo e prominente: un molle ventre materno. Questa attrazione si unisce in lui all'amore per la chirurgia, per la penetrazione attraverso una ferita nell'ultima intimità di un corpo:

Malgrado fossi stato respinto dalla chirurgia e finito in esilio ad anestesia [...] la mia vera, incancellabile, aspirazione restava quella di allungare ancora le mani dentro un corpo umano.

Il corpo della madre è sconfinato. È l'opposto del corpo politico, della sua gerarchia e del suo primato genitale, che è l'immagine e la metafora dello stato e della sua organizzazione. Il potere politico, come ci ha insegnato Foucault, si è sempre preso cura dei corpi, istituendo pratiche

che attraverso il controllo ne delimitavano il confine. Il protagonista di *Ritorno dall'India* è, con la sua passione chirurgica, un dissolutore di confini, teso nuovamente al corpo materno.

Lo scacco politico nei confronti del corpo è che, una volta che esso abbia stabilito un confine, questo anziché escludere genera mescolanze: il confine è il luogo in cui convergono, battono e sciabordano le onde da dentro e da fuori. Freud, nel saggio *Die Verneinung*, scrive: «Questo è esterno e lo voglio incorporare; questo è interno e lo voglio sputare».

38.

Il corpo è, come ha scritto Nietzsche, «una grande ragione», è «la cosa più grande». Il tuo corpo e la sua grande ragione: essa non dice «io», ma fa «io». L'indicibile del corpo parla, e vince anche quel «rumore silenzioso come la morte». Certo, il corpo è «terra incognita», ma è tale perché «esso è il fenomeno più ricco», tanto ricco che sfugge, come la morte che gli è propria, a ogni fenomenologia. E non potrebbe essere altrimenti, in quanto questo *fenomeno è la cosa stessa*, scrive Nietzsche in *Frammenti postumi 1884-1885*.

Per vincere il grande interdetto, la grande falsificazione operata dal pensiero filosofico sul corpo e la sua grande ragione, è necessario assumere, come Nietzsche ripete a ogni istante per tutti gli anni Ottanta, «il corpo come filo conduttore». Attraverso la sua pluralità giungeremo finalmente a non contestare al mondo «il suo carattere inquietante ed enigmatico». Il «caos che si è», che il nostro corpo è, ma a cui esso dà forma attraverso la sua grande ragione, può permetterci di dare forma anche al mondo. Questo afferma Nietzsche in *Frammenti postumi 1888-1889*.

Nietzsche aveva parlato del «valore di ciò che è più breve e fugace, il seducente scintillio dorato sul ventre del serpente della vita». Dominare il caos, costringere, seguendo il filo conduttore del corpo, «il proprio caos a diventare una forma», ci spinge non nell'irrazionale, bensì verso quella ragione che conosce non solo concettualmente, ma anche per forme e immagini, quella ragione «non solo ragionante», profetizzata prima da Schlegel e Novalis e poi da Giacomo Leopardi. In mancanza di meglio chiamiamo provvisoriamente, con Nietzsche, questa ragione una ragione estetica, e riconosciamo con lui che qui si «ha una sovrabbondanza di mezzi di comunicazione, insieme con un'estrema ricettività agli stimoli e ai segni. È il culmine della comunicabilità e della traducibilità fra esseri viventi - è la fonte di tutte le lingue», come egli scrive nell'inverno 1888-1889, quindi al termine ultimo della sua opera.

39.

Ci troviamo ancora una volta davanti al corpo come buio, intransitabile territorio, percorso da inquietanti mormorii, che assomigliano al ronzio del sangue che batte contro le nostre tempie. E, al contempo, davanti al corpo come il fenomeno più ricco, come filo conduttore, come grande maestro attraverso cui possiamo cogliere in una forma il nostro caos e il caos del mondo, attraverso cui possiamo comunicare il nostro caos e il caos del mondo a ogni essere vivente.

Usciremo mai da questa contraddizione? O non è questa stessa contraddizione che fa emergere la tensione critica che ci permette di parlare di ciò su cui si è solo balbettato?

La poesia, i poeti. Charles Péguy, Marina Cvetaeva: l'anima carnale; l'anima di carne, ripetendo Tertulliano.

Roland Barthes: *Il piacere del testo*. Il testo come corpo, e il corpo come testo: «Il testo ha una forma umana, è una figura un anagramma del corpo? Sì, ma del nostro corpo erotico». In realtà Barthes non affronta mai l'Eros, né a livello di corpi né a livello di testi: affronta il piacere e il godimento. «Ogni volta che provo ad "analizzare" un testo, non è la mia "soggettività", è il mio "individuo", il fatto che fa il mio corpo separato da altri corpi e gli appropria la sua sofferenza o il suo piacere; è il mio corpo di godimento che io ritrovo.»

L'Eros appartiene sempre alla «soggettività» che si spinge verso l'altro; individuo o individuale è il piacere e il godimento, di cui non ho ancora parlato, il suo picco, e il desiderio, e le mani che assumono la forma stessa del desiderio, e poi i momenti opachi, oscuri, che lo attraversano: ancora una volta, il cieco mormorio.

«Cerco il piacere, il godimento; guardo il corpo di un altro: lo scruto e lo sfoglio», scrive Barthes in *Frammenti di un discorso amoroso*. Ma questo corpo che si apre e si chiude ha, nella nostra cultura, una storia, che dovremo almeno per un tratto ripercorrere.

40.

Nel 1972 Medard Boss, che aveva organizzato i seminari di Martin Heidegger a Zollikon, ricorda a Heidegger la delusione dei partecipanti alle sessioni del marzo 1965, in cui era stato affrontato il tema del corpo. Alcuni, dice, «hanno ripreso il rimprovero di Jean-Paul Sartre, il quale si stupiva che Lei, in tutto *Essere e tempo*, abbia dedicato appena sei righe all'argomento del corpo». Heidegger risponde che può accettare il rimprovero di Sartre «con la constatazione che il corporeo è la cosa più difficile e che allora non sapevo proprio dire di più».

Nei seminari del 1965 Heidegger era partito dall'affermazione nietzscheana che il corpo è il fenomeno più ricco. Poi era sembrato volersi limitare a una definizione spaziale del corpo, ma per giungere subito dopo all'interrogativo che coglie l'essenza del problema:

Il corpo occupa uno spazio. Esso è delimitato rispetto allo spazio? Dove corrono i confini del corpo? Dove termina il corpo?

Siamo tornati al punto di partenza: al corpo come limite e oltranza, come confine e sconfinamento. Ma è proprio a questo punto che forse possiamo affrontare quella prospettiva storica a cui accennavo più sopra e parlare del tempo in cui il corpo era aperto, e come esso si sia chiuso, e come oggi si riapra in un'evidenza che pare affondarne il mistero e l'enigma: quello di una carne, ha detto Maurice Merleau-Ponty, che ci permette di cogliere «la carne del mondo»; la rappresentazione originaria che ci permette di cogliere ciò che originariamente si dà come irrepresentabile.

41.

La filosofia antica chiude il suo grande arco portando all'estremo la negazione del corpo - il vero e proprio sacrificio del corpo - raccomandata da Platone nel *Fedone*, oppure sviluppando delle tecniche terapeutiche per curare l'anima dalla malattia del corpo, tecniche che sono state descritte in modo illuminante da Pierre Hadot in *Esercizi spirituali e filosofia antica*, e di cui sono esempio di straordinaria efficacia i *Frammenti* (o i *Pensieri*) di Marco Aurelio. Eppure il platonismo continua la sua vita all'interno della speculazione dei Padri della chiesa e in testi, come quello di Dionigi l'Aeropagita, che attraverseranno tutto il medioevo per investire anche il pensiero laico

del Rinascimento.

Ma il problema della carne di Cristo – la sua nascita, la sua vita, la sua passione e la sua morte – sollevano, per esempio in Tertulliano nella *Carne di Cristo*, il problema complessivo del corpo in tutto il suo spessore materiale e carnale. «È necessario», egli dice, «difendere e ricostruire le legittime aspirazioni della carne, là dove essi [in particolare, gli autori gnostici] le distruggono.» Tertulliano avverte dunque la necessità di portare il pensiero in prossimità della vita, del corpo e della carne, oltre «la vita straniera» proposta dai filosofi come Aristotele o il disincarnamento che fonda il platonismo e il neoplatonismo. Questa dislocazione del pensiero (questa desituazione o *atopia*) è un *nostos*: il ritorno alle domande che sono state letteralmente cancellate dalla *troppa luce* in cui il pensiero si è librato, sublimato, dimenticando l'ombra che abita il soggetto, e che alona ogni cosa. Che ne è, forse, l'*anima*.

Caro quaeritur, la carne crea problemi, scrive Tertulliano. Ma noi dobbiamo difendere le ragioni della carne – *humoris et sanguinis foeda coagula*, gli orrendi coaguli del sangue e degli umori –, perché l'essere ha preso vita proprio «nella sporcizia degli elementi genitali nell'utero»; perché Cristo, egli stesso uomo, ha amato l'uomo «coagulato nell'immondezzaio dell'utero, e che si è prolassato attraverso i *puddenda*, nutrito dai ludibri». Cristo amava quella carne, *perché egli era quella carne*: «Nulla può essere amato se non in quello che è ciò che è». Questo è l'*assurdo* che Dio ha scelto per *confondere la sapienza*: questa carne «irrorata di sangue, strutturata di ossa, intessuta di nervi, attorcigliata di vene». Il *paradosso* del Cristo, il divino «figlio dell'uomo», è la sua scelta radicale della carne, della nascita e della morte, per redimere l'uomo. Infatti per questo Cristo doveva morire, e per morire doveva *realmente* nascere. *Mutuum debitum est nativitati cum mortalitate. Forma moriendi causa nascendi est*. «La nascita e la morte sono legate da un mutuo debito: la forma della morte è la causa della nascita.» Per questo Tertulliano, all'estremo limite dell'ortodossia, afferma la realtà di un'*anima carnalis*: «Anche la carne, dunque, è diventata anima, e come la carne è composta di anima, così l'anima è di carne».

Ma il dualismo anima-corpo ricompare in quella che potremmo definire letteratura penitenziale con un'accentuazione ossessiva dell'orrore del corpo, che torna a essere, come nella tradizione orfica ripresa da Platone nel *Fedone*, e come si dice anche nell'*Ecclesiastico*, carcere: un carcere, come vedremo, orrendo e insieme sfrangiato e poroso.

In *Rhythmus de die mortis*, Pier Damiani (XI secolo) parla dello «spaventoso spettacolo» quando, al termine della vita, «l'anima avvicinandosi alla fine lotta per sciogliersi dai vincoli della carne malata». La bellezza non abita più il corpo (*decor abit corporis*), e allora la morte permette allo spirito (*mens*) di elevarsi sopra «il fango della carne in cui si avvoltolava» liberandosene come «da un vincolo carcerario».

Per Lotario di Segni (XII secolo), divenuto papa Innocenzo III nel 1198, in *De contemptu mundi sive de miseria humanae conditionis*, il peccato, che contrassegna anche il coito coniugale, è l'origine dell'uomo: *mater mea genuit in peccato*. Il feto è nutrito dal sangue mestruale, che si arresta con la gravidanza, quel sangue «abominevole e immondo» che fa inaridire ogni tipo di vegetazione e che, se ingoiato dai cani, li rende rabbiosi. L'uomo, esito di questo prurito peccaminoso, è

«formato di polvere, fango, cenere: e ancor più spregevolmente di sporchissimo sperma».

La libidine è sempre, per Lotario, prurito della carne, «fetore della lussuria». L'anima che rimane avvinta al corpo è destinata al nutrimento del fuoco, mentre il corpo è una massa abbandonata «che sempre puzza e orribilmente insozza», e che tuttavia esprime sempre, ossessivamente, la «tirannia della carne, la legge delle membra».

Anche Iacopone da Todi parla del corpo come «merda lutosa» che avvolge apocalitticamente il mondo. Corpo e mondo sembrano essere presi dallo stesso destino: «Questo mondo tenebroso; / el corpo lussurioso». E dunque: «Tutto lo mondo veio conquassato / e precipitano va en ruina; / como l'omo ch'è 'nfrenetecato, / a lo qual non pò om dar medecina». Ma è soprattutto la morte che «tolle al corpo la bellezza e lo colore», tanto che la sua forma «è sì desfatta, [che] la veduta dà un orrore». La morte trasforma il corpo e lo porta alla sua verità: «putredissima fetenza», «puzza estermenata», come se in esso si concentrasse «tutta puzza ch'è nel mondo». Nella «percuSSIONe» della morte, la carne rivela sé stessa quando appunto diventa «commestione» di vermi.

Ma c'è un'altra forza che è annullamento del corpo e della sua forma: è la forza dell'Amore, l'«empazzamento d'Amore», di cui Iacopone è immenso profeta, anch'esso «empacito d'Amore». La prigionia della carne «è consumata dall'Amore», che ci spinge verso quella «savìa egnoranza» che Nicolò Cusano chiamerà «dotta ignoranza», ovvero la via che conduce oltre il corpo, oltre la mente, oltre il sapere a Dio.

L'Amore, che dà forma a ogni cosa che ha forma, forma nuovamente anche «l'uomo ch'è deformato». Ma Iacopone va oltre. Angela da Foligno, e poi Teresa d'Avila, Juan de la Cruz parleranno anch'essi di un'esperienza di scorporizzazione. Anzi, Angela ha parlato di un'esperienza di Dio come forma, e di un'altra esperienza di Dio, più profonda della prima, come oscurità e assenza di ogni forma. Ma già Iacopone era giunto all'idea dell'Amore come «Bontà senza figura», che diventa, investendo l'uomo, annientamento del corpo e della sua sensibilità. Si passa così dall'«audito senza audito», dall'«entelletto senza viso», dalla sparizione dell'odorato e del sapore, per arrivare infine al silenzio là dove all'uomo «è tolto onne linguaio». Infatti «tutti gli atti vecchi e novi / enn un *nichil* so' fundati; / so' formati senza forma, / non n'ò termen né quantetate».

Senza forma, senza limiti, senza confini tutto si acquatta nell'amore che acquieta in un silenzio abissale ogni inquietudine affettiva e intellettuale.

42.

Disfacimento, fango, sperma, polvere, putrefazione: il corpo penitenziale è un corpo aperto suppurante escrezioni, umori, liquami. Ma questo corpo aperto e poroso ci riporta al corpo carnevalesco, e al grande studio di Bachtin, a cui abbiamo già fatto cenno, ma che ora converrà vedere più da vicino.

43.

I canoni letterari e figurativi rinascimentali, e quelli dell'antichità classica assunti come modello appunto nel Rinascimento, ci propongono un corpo determinato e compiuto: un corpo chiuso, in cui vengono eliminate sporgenze e appendici, e in cui, prosegue Bachtin, «vengono chiusi tutti gli orifizi. Viene fatta passare sotto silenzio, dissimulata, l'eterna incompiutezza del corpo». Facciamo un esempio.

Nel 1557 Tintoretto dipinge il quadro, oggi conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, noto come *Susanna e i vecchioni*. Susanna è nuda. Gli orecchini, l'acconciatura, e i braccialetti a entrambi i polsi, accentuano la sua nudità. La gamba sinistra è tesa verso il basso, e affonda nell'acqua fin quasi al ginocchio: acqua che si presenta come un'assoluta trasparenza (si scorge nitidamente la gamba che vi è immersa) e come un'assoluta opacità (solo il velo della trasparenza ci permette di distinguerla dal terreno). L'altra gamba, la destra, è piegata e il ginocchio è spinto verso l'alto, trattenuto dalla mano in questa posizione. Le sue gambe sono dunque aperte, in una doppia apertura, orizzontale e verticale. Davanti a lei, insieme a oggetti da toilette, praticamente tra le sue gambe aperte, sta un grande specchio rettangolare. Dall'inclinazione dello specchio possiamo capire che Susanna, alzando la testa e spostando l'asse del suo sguardo, potrebbe vedere il suo volto; oppure, mantenendo una traiettoria diretta al suo sguardo, potrebbe vedere il suo sesso, che Tintoretto non dipinge, non accenna nemmeno.

In quel giardino pieno di animali e di vegetazione, preziosa come un arabesco, ci sono due vecchi. Uno si sporge da lontano, da dietro un albero, ma i suoi occhi non guardano Susanna. Sono fissi a terra, ai suoi piedi. D'altronde, data la distanza, anche se guardasse nella direzione della donna, forse potrebbe indovinare soltanto la curva della sua spalla, forse l'ombra ingannevole del suo fianco. L'altro vecchio è in primo piano, ma è sdraiato a terra. La sua testa sporge da dietro una fitta siepe, calva e nuda come il pube di Susanna, ma la sua posizione non gli permetterà mai di vedere la fanciulla. Per poter dirigere lo sguardo su di lei dovrebbe strisciare davanti alla siepe che lo protegge, ma che gli copre e gli nasconde anche ogni visione.

Dunque i vecchi non vedono Susanna, e Susanna non vede né i vecchi né sé stessa. Non guarda nulla e non vede nulla. È un attimo di sospensione, vuoto, che rende questo quadro inquietante, strano. Ma è un attimo, e sappiamo che in un batter di ciglia, in un istante, su cui siamo ancora sospesi, Susanna si vedrà, ovvero diventerà visibile a sé stessa.

Dunque abbiamo un corpo nudo, biondo come quello di Nana; abbiamo, sempre come Nana, lo specchio e degli spettatori possibili. Ma sia gli occhi dei vecchi sia lo sguardo di Susanna nello specchio riusciranno, se giungeranno a tanto, a vedere un corpo chiuso, senza aperture. Ben diverso è il corpo carnevalesco che trionfa nella letteratura popolare per arrivare poi allo splendore del *Gargantua* di François Rabelais, proprio nel XVI secolo, mentre stava diventando imperante il canone del corpo chiuso, in cui il mistero e l'incompiutezza sussistono soltanto in quelle decorazioni chiamate grottesche. Il termine stesso rinvia a una profondità oscura, all'ombra. La grottesca, come l'arabesco, è dissoluzione dei confini; è l'affermazione dell'incompiutezza inesorabile di ogni cosa nel mondo e, al tempo stesso, di un'immane ricchezza. Nel Romanticismo, e in particolare in Schlegel, in cui il corpo comincia a riapparire spudorato, il termine arabesco viene assunto per indicare addirittura una poetica e una teoria dell'arte che assume il reale come frammento e come apertura, e in questo senso sia il termine che il concetto vengono ripresi anche da Baudelaire.

Ma la grottesca è un margine, un bordo. In Rabelais il corpo è al centro della scena, in modo così imbarazzante che Jean de La Bruyère parlerà di «mostruosità», di «sudicia corruzione»: una «filosofia da

ubriaco», aggiungerà Voltaire.

Il corpo carnevalesco «è aperto al mondo esterno», «il mondo penetra nel corpo, oppure il corpo sporge sul mondo»: bocche spalancate, organi genitali, seno, fallo, pancia, naso. Nasi adunchi, bocche aperte, mani protese sono la ripresa carnevalesca non più come esaltazione del corpo nel mondo, ma in una oscena infrazione del canone classico, come ha mostrato Mosse, nelle rappresentazioni antisemite dall'Ottocento all'epoca nazista.

Nemmeno il corpo di Cristo si salva dalla carnevalizzazione: la bestemmia, ricorda Bachtin, investe il corpo di Dio, i suoi organi, le sue piaghe, il suo ventre. Rabelais porta all'estremo quello che potremmo definire una sorta di «smembramento» del corpo, la sua completa e assoluta visibilità, il suo inequivocabile ingombro. Al fondo c'è una filosofia, che non è quella di un ubriaco, come vorrebbe Voltaire, ma, come osserva Bachtin, un pensiero che si fonda sulla convinzione che tra corpo e corpi, e tra corpo e mondo, ci siano transiti continui. È un «corpo in divenire» quello che viene proposto o meglio *esposto*. «Non è mai dato né definito: si costruisce e si crea continuamente» in una sorta di straordinaria anticipazione di Gilles Deleuze; inghiotte il mondo ed è inghiottito dal mondo. Ma se c'è una circolarità tra corpo e mondo, c'è anche una circolarità tra l'inizio e la fine della vita, che sono «indissolubilmente legati».

44.

Vita e morte. Sono gli estremi in cui il corpo carnevalesco tocca il corpo penitenziale. È curioso che Bachtin non l'abbia rilevato, ma tutto Dante delle *Malebolge* è penitenziale e carnevalesco insieme. Basti pensare alla V bolgia dell'VIII girone, quella dei barattieri, con i diavoli, Malacoda, Scarmiglione, Alichino, Calcabrina, Barbariccia, Graffiacane eccetera, che addentano con i loro «raffi» le anime più che corporee dei dannati, tuffandole nel bollore:

Non altrimenti i cuochi a' lor vassalli
fanno attuffare in mezzo la caldaia
la carne con li uncini, perché non galli.

Un linguaggio carnale, corporeo, come il segnale dell'inseguimento dato dal «lor duca» che «avea del cul fatto trombetta». O basti ricordare le metamorfosi dell'VIII bolgia, o lo smembramento della IX bolgia dei seminatori di scandalo: come una botte sfasciata appare il corpo-anima del dannato «rotto dal mento insin dove si trulla. / Tra le gambe pendevan le minugia; / la corata pareva, e 'l tristo sacco / che merda fa di quel che si trangugia». O mastro Adamo, nella X bolgia, così deformato dall'idropisia che «'l viso non risponde alla ventraia», e la sua «zuffa» con Sinone, che «li percosse l'epa croja». Per non parlare della Caina a cui Dante si approssima cercando, appunto, «rime aspre e chioce».

Questa commistione tra il penitenziale e il carnevalesco anima la pittura di Hieronymus Bosch, di Hans Baldung Grien, di Hans von Aachen, di Lucas Cranach, in cui, non a caso, il pube è ancora coperto della peluria che vela e svela la fenditura del sesso. C'è una *Vanitas* di Cranach alla Galleria Borghese, in cui una «bionda Venere», avvolta come Nana in un velo, lascia trasparire una peluria di miele. Sempre alla Galleria Borghese c'è la *Danae* di Correggio, con la donna a gambe divaricate e il grembo coperto dalle lenzuola e un angelo adolescente seduto sul letto, con un minuscolo sesso schiacciato sulle coltri. La

bellezza di questi due corpi e la commistione degli angeli con il coito mostruoso del mito fanno di questo quadro una delle raffigurazioni più tese e blasfeme del Rinascimento. E pur tuttavia i corpi di Correggio sono «chiusi», definiti, distanti. Solo il piede teso di Danae, che spunta dalle lenzuola sul bordo del letto, accenna allo spasimo, al godimento.

45.

Abbiamo già visto il corpo riaprirsi nel XIX secolo con Nana, con Klimt, con Schiele, e farsi addirittura trasparente in Thomas Mann. Il corpo aperto è il corpo che evidenzia la sessualità e soprattutto la differenza sessuale, e con essa la singolarità, lo scoprirsi singolo e individuo, ma esposto, «aperto» allo sguardo altrui. È la riflessione drammatica di Kierkegaard nella *Malattia mortale*, in cui questa scoperta porta sull'orlo dell'abisso dell'angoscia. Nel pudore o nella vergogna c'è angoscia «perché lo spirito, all'estremo culmine della differenza data dalla sintesi, è determinato non soltanto come corpo, ma come corpo con la differenza sessuale». Il pudore è coscienza della differenza sessuale, ma non è immediatamente rapporto con tale differenza, perciò «l'angoscia del pudore è così terribilmente ambigua». Anche se ancora non c'è traccia di voluttà, c'è vergogna: «Ma di che cosa?». Di nulla, risponde Kierkegaard, e ciononostante, l'individuo può «morire di vergogna; e il pudore violato è il più profondo dolore perché è il più inesplicabile di tutti».

Questa angoscia è sicuramente presente in Schiele, o nei corpi pietrificati di Christian Schad, o nelle terribili aperture dei corpi penetrati, vomitanti, divaricati di Francis Bacon o di Lucian Freud. E questa angoscia sembra improvvisamente sparire, come nell'installazione, che abbiamo già ricordata più sopra, di Niki de Saint Phalle (1966, Stoccolma, Moderna Museet): un immenso corpo femminile, un'immensa vagina spalancata attraverso cui il pubblico entra ed esce tranquillamente come in una gita domenicale.

Dalla drammatica scoperta del corpo aperto, penetrato e penetrante, che vede ed è visto, che tocca ed è toccato, siamo giunti alla completa desacralizzazione del corpo, come nelle opere di Nobuyoshi Araki o di Stelarc, analizzati, o meglio celebrati, da Francesca Alfano Miglietti in *Identità mutanti*, che dedica anche un piccolo libro, che raccoglie varie testimonianze e interviste, a Orlan o, come viene chiamata, Sainte-Orlan.

Orlan si è sottoposta dal 1990 al 1995 a nove interventi chirurgici trasmessi via satellite dalla sala operatoria a musei e gallerie. Secondo Alfano Miglietti queste operazioni, che costituiscono un *work in progress*, «modificano e trasformano i suoi lineamenti e il corpo, in uno straordinario lavoro sull'identità e sulla possibilità di un'identità mutante, fuori dalle gabbie rigide delle appartenenze sessuali, etniche, religiose». Ciò che Alfano Miglietti non coglie nel suo entusiasmo è che qui non ci troviamo di fronte all'esaltazione del corpo e delle sue metamorfosi, ma precisamente alla negazione del corpo, che viene appunto definito da Orlan «obsoleto», un mero «contenitore», «una borsa» piena di organi che possono essere tranquillamente rimossi, usati, trapiantati, come ci ha insegnato la moderna chirurgia.

Ci troviamo di fronte, alla fine del nostro secolo, a un duplice tentativo di negazione del corpo. Per esemplificare, quello di Vox di Nicholson Baker, in cui la corporeità è ridotta alla comunicazione telefonica di quello che i due *partners* di questo eros della distanza vedono sui pornovideo che guardano mentre si parlano. E quello appunto di Orlan, o anche di Cooper, in cui il corpo aperto, smembrato, cucito, altro non è

che una «macchina d'organi», un automa animato, dunque era stato teorizzato da Descartes nel XVII secolo. Ben diverso dunque da «quel libro di sangue» che abbiamo appena incominciato a sfogliare: libro da decifrare con attento timore.

46.

Gli organi dei morituri sono considerati ormai, come dice Giovanni Berlinguer, *res derelictae*, di cui non solo secondo molti autori si può, ma addirittura si deve, disporre. Giorgio Agamben, in *Homo sacer*, ci parla delle nuove frontiere su cui vita e morte si misurano sull'utilità degli organi che possono essere espianati, che, secondo François Dagognet, dovrebbero diventare oggetto del potere statale. Questo autorizzerebbe l'intervento sul «falso vivo», ovvero su colui che non manifesta attività della corteccia cerebrale: «Gli organismi appartengono al potere pubblico: si nazionalizza il corpo». Questa sembra essere la meta implicita anche nella legge che è stata per ora approvata dallo stato italiano, in cui verranno fissati degli standard per i centri dei trapianti, e secondo la quale saranno chiusi quei centri che in due anni svolgono meno del 50 per cento dell'attività minima fissata.

La legge italiana vieta invece il commercio degli organi. La questione è però controversa ed è discussa da Michael Lockwood, che parte da una notissima e contestata tesi di Immanuel Kant in cui si afferma l'indisponibilità di qualsiasi parte del nostro corpo in quanto non è un bene di cui io o altri siamo i proprietari, per proporre non solo l'espianto degli organi dai «falsi vivi», ma addirittura il commercio - vendita e acquisto - degli organi umani, che è indebitamente considerato illecito nella maggior parte dei paesi industrializzati.

Kant afferma:

L'uomo non può disporre di sé stesso, poiché non è una cosa; egli non è una proprietà di sé stesso, poiché ciò sarebbe contraddittorio. Nella misura, infatti, in cui è una persona, egli è un soggetto, cui può spettare la proprietà di altre cose. Se invece fosse una proprietà di sé stesso, egli sarebbe una cosa, di cui potrebbe rivendicare il possesso. Ora, però, egli è una persona, il che differisce da una proprietà; perciò egli non è una cosa, di cui possa rivendicare il possesso, perché è impossibile essere insieme una cosa e una persona, facendo coincidere il proprietario con la proprietà. In base a ciò l'uomo non può disporre di sé stesso. Non gli è consentito vendere un dente o un'altra parte di sé stesso.

Lockwood riassume così, confutandolo, questo testo: a) persona e cosa sono categorie differenti; è impossibile che qualcosa appartenga a entrambe le categorie; b) persone e soggetti sono inscindibili dai loro corpi. Secondo Lockwood la patente falsità di b) infirma anche l'asserzione di a). Infatti, per Lockwood, è falso che persona e corpo siano inscindibili, dal momento che l'identità è legata soltanto al cervello, e neanche a questo nel suo complesso. Dunque, se persona e corpo sono scindibili, il corpo e le sue parti possono essere assunti tranquillamente nella categoria delle cose. È del tutto sensato, in questa prospettiva, «immaginare una società futura in cui le persone considereranno il proprio corpo (escluso il cervello) alla stregua in cui oggi si considerano le macchine. Verranno sostituite e, quando il corpo comincerà a logorarsi, probabilmente si ricorrerà all'acquisto periodico di organi di seconda o di terza mano», e allora «l'atteggiamento attuale, di fine XX secolo, verso il corpo umano apparirà retrospettivamente essenzialmente feticista, se non nettamente superficiale».

Anche lo sfruttamento da parte dei ricchi degli organi comprati dai poveri e dai «dannati della terra» è giustificato da Lockwood, che

considera del tutto ipocrita ogni atteggiamento di condanna. La vendita di un rene o di un altro organo può migliorare le condizioni di vita del venditore. L'unico problema è che siano stabiliti dei prezzi congrui.

47.

Dal 1968, quando una commissione dell'Harvard Medical School ha pubblicato una sua relazione sulla definizione di morte cerebrale, Hans Jonas è intervenuto più volte sulla questione sollevando una serie di problemi di ordine etico e filosofico complessivo. Nel frattempo, come via via osserva Jonas, sono mutati anche i criteri che stabiliscono legalmente il confine tra la vita e la morte. Si è passati dall'osservazione ripetuta per ventiquattr'ore dell'assenza di ogni attività cerebrale, che autorizzava lo spegnimento delle macchine che tenevano in vita il cosiddetto «falso vivo» e successivamente l'espianto degli organi, all'espianto a respiratore acceso, e poi alla riduzione del tempo di osservazione a sei ore limitatamente all'attività della corteccia cerebrale, considerata nulla anche in casi di picchi, registrati dalla macchina, che «possono derivare da cause ambientali», così come si afferma all'interno di quella che Jonas definisce «una zona d'ombra della scienza».

Esiste una linea precisa che indica la separazione della vita dalla morte? O non esistono piuttosto, si chiede Jonas, una pluralità di linee che spetterebbe solo alla natura oltrepassare? Non esiste «una sensibilità diffusa, non cerebrale, ma ancora in grado di sentire dolore», e dunque la morte «vera» non può essere causata proprio dal trauma del bisturi che cala su quel corpo che ancora respira, anche se privo dell'attività della corteccia cerebrale?

Una decisione carica di valori «è sostituita dall'automatismo di una routine priva di valori», basata sulla concezione cartesiana del corpo, mera *res extensa*, contrapposto all'anima identificata ora con la corteccia cerebrale, anziché nella ghiandola pineale. E dunque, esposto nella sfera pubblica dell'ospedale, l'uomo viene privato di quella che Rilke ed Elias Canetti chiamavano la «propria morte»: qualcosa che ci appartiene, che è solo nostro. «Un diritto sacro», dice Jonas.

La mortalità «è la porta stretta attraverso la quale unicamente è entrato il valore», perché l'uomo, come sapevano già Omero e i tragici Greci, ed Eraclito, è «il mortale», colui che porta dentro di sé non solo la propria morte, ma anche il sapere della morte. Il sì alla vita porta con sé «il pungiglione» dell'alternativa: del nulla, della morte, cosicché «la vita è mortale non *benché* ma *perché* è vita in base alla sua più originaria costituzione». E se è così, perché all'uomo che *sa* la sua morte non viene concesso di *avere* la sua propria morte?

L'uomo dovrebbe entrare in rapporto con la sua fine a suo modo, «rassegnandosi, riappacificandosi con essa, o rifiutandola», e questo evento dovrebbe essere «circondato dalla pietà e salvaguardato dallo sfruttamento».

La posizione di Jonas è in controtendenza, per non dire regressiva, rispetto persino al senso comune. Io stesso esito di fronte al problema, quando so che il trapianto può salvare delle vite umane, o rendere queste vite più degne di essere vissute. (Intanto in questi giorni, mentre sto scrivendo, sui giornali si discute della decisione di una coppia di far nascere un figlio aencefalico, perché, leggiamo, i suoi organi possano far vivere altre persone. Il figlio è nato e questa carne da trapianti continua a vivere ostinatamente nell'imbarazzo di medici, moralisti e giornalisti. Dei genitori anche, che precisano di aver fatto nascere il bambino non come riserva d'organi ma per le loro posizioni

antiabortiste.) Però la nostra esperienza del corpo non è quella che sostiene la medicina e la scienza. Con Proust noi sappiamo che le nostre braccia, le nostre membra, il nostro corpo hanno una loro memoria. Barthes ha parlato dell'abbraccio come quella stretta immobile in cui tutto è sospeso, «il tempo, la legge, la proibizione», in cui niente si esaurisce ma niente si desidera, perché tutto sembra appagato nel *contatto diffuso del corpo con il corpo*. È il momento in cui anche il linguaggio è una pelle, e le parole sono dita che sfiorano. L'innamorato, dice Barthes, quando sfiora l'altro con un dito si trova «nel braciere del senso». Per lui ogni contatto pone il problema della risposta: *egli chiede alla pelle di rispondere*.

Un dito, la pelle: feticci. Secondo Lockwood, addirittura tutto il nostro corpo può diventare feticcio. Ma è veramente così? E che cos'è un feticcio?

48.

Benjamin, nel suo saggio su Johann Wolfgang Goethe, scritto prima del suo incontro decisivo con Baudelaire, parla di un «oltre la bellezza», che è il sublime della nudità. Baudelaire ha individuato questo «oltre» nella bellezza stessa, e precisamente nella bellezza non naturale del *maquillage*. Questa è l'ostentazione più sconvolgente, che spinge la nudità in una dimensione irrevocabile, perché al di fuori di ogni luogo o armonia naturale. Lo ha capito George Orwell, quando in 1984 scrive di Wiston che, rompendo ogni legge e ogni regola, si aspetta di vedere Julia nuda. «Ma la trasformazione che essa aveva operato era molto più sconcertante: si era truccata il viso.» (I vestiti che Sabina indossa per fare l'amore con Tomàs, nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* di Milan Kundera, hanno questo stesso significato.)

Ma, forse, nel «trucco» possiamo leggere una dimensione ancora ulteriore. Può essere il segno della *ferita simbolica* attraverso cui il mondo entra dentro di noi, come dice Simone Weil, o attraverso cui comunichiamo con un altro essere, offrendogli un altro ingresso alla nostra anima. Bataille è prossimo a questa concezione: il nero dell'orbita nella *Storia dell'occhio*; le labbra scarlatte; il bianco dei denti nella feritoia rosso sangue...

L'odio per l'ornamento, considerato appunto come un feticcio, ha caratterizzato il «movimento moderno» ed è il segno della perdita del sacro, del dissolvimento dell'oltranza metafisica nell'ideologia della funzione che è simbolo di sé stessa, e non rinvia ad altro che a sé. Ma a Zola, per esempio, basta vedere un'*affiche* pubblicitaria su un muro per scorgere, in questo *maquillage*, l'«efflorescenza della febbre della città», che mai come oggi è ornata e truccata in modo quasi orgiastico, in una gara fra i grandi produttori di oggetti e di immagini, che disegnano superfici di neon in glauchi specchi lunari, o in lividi spazi di gelo, o in ardenti simulazioni solari. Gli ignoti graffitisti fanno fiorire nelle metropolitane o sui muri delle città i fiori artificiali di quella che Baudelaire avrebbe definito un'«adorata primavera».

È possibile, forse, leggere in questa tensione all'ornamento una volontà di forma e colore. Quella forma che è, per Rilke, quasi suo malgrado, rottura dell'ordine, e che ha la forza di curvare a sé anche le stelle. La forma, quella che

una volta stava tra gli uomini,
stava nel mezzo al destino, nell'annientamento, stava
nel non sapere verso dove, stava, come una cosa esistente, e piegava
a sé le stelle dai cieli più certi.

Ma non ci siamo allontanati dal tema che ci eravamo proposti, quello del feticismo?

Flaubert, in un appunto non datato dei suoi *Carnets de travail*, ci propone una *Teoria del quanto*.

Idealizza la mano, privandola del suo colore, come fa la polvere di riso sul volto; la rende inespressiva (si veda il brutto effetto dei guanti sulla scena), ma tipica; solo la forma è conservata ed enfaticizzata. Questo colore grigio, bianco o giallo si armonizza con la manica del vestito, e senza dare l'idea di una natura più alta (dal momento che il disegno è confermato) mette novità nel noto, e avvicina così questo membro coperto a un membro di statua. E tuttavia questa cosa antinaturale ha del movimento (differente in ciò dalla maschera, ma la maschera ha movimento attraverso gli occhi). Nulla è più conturbante di una mano quantata.

E in un altro progetto dei *Carnets*, databile 1862-1863:

Romanzi. Mme Dumesnil esecra suo marito, benché lo circondi in pubblico di attenzioni. Ignobile carattere di D. [...] La picchia. Ma essa va a letto in mezzo a torrenti di merletti. Tutto è lì: l'amore per la toilette e per la parure spinto fino all'eroismo. Si consola di tutto ciò con questo godimento. È un modo di sentire il Bello, che ha la sua moralità, la sua grandezza, o almeno la sua delicatezza. (corsivo mio)

Per Baudelaire e per Flaubert dunque *maquillage* e feticismo sono una sola cosa, e sono un «più» rispetto alla mera naturalità. Della stessa idea è oggi Michel Tournier in *Le fétichiste*, il feticista che viene contrapposto nella sua passione per vestiti, o per singoli indumenti, al violentatore che non si dirige nemmeno al corpo nudo, ma a una sua parte. «L'uomo nudo è una larva senza dignità, senza funzione, non ha luogo nella società. La nudità è peggio che indecente, è bestiale. Il vestito è l'anima umana.» Tournier non si accontenta di far dire queste parole al suo feticista ma, in un postscritto, afferma che i casi di feticismo «illustrano un erotismo più costruito ed elaborato e infine civilizzato della sessualità considerata normale».

49.

Avevo già parlato dell'oltranza del *maquillage* e del feticcio in *Asterischi* (che ho qui ripreso per gli esempi di Baudelaire e di Flaubert). Mi convince meno Tournier, che ricompone il feticcio all'interno delle regole e delle convenzioni sociali: come un loro frutto, magari sospetto, ma comunque, come egli stesso afferma, «ipersociale». Mi convince meno. Infatti il feticcio è il tentativo di esorcizzare l'enigma del corpo calandolo in un oggetto, o anche in una parte del corpo che sia possibile «maneggiare». Da questo punto di vista, il fondo ultimo del feticismo è la riduzione del corpo alla genitalità: al pene e alla vulva. Alberto Savinio lo fa capire in modo magistrale. Ecco, per Savinio, il «mistero», la sfige del sesso femminile quando è ridotto a sé stesso, a mera cosa:

Guarda le ossa del bacino, Arno, il ventre livido... e quel buco cieco, lì, con l'occhietto che sporge, lo vedi?... Orribile! Orribile! [...]. E questo è l'oggetto di cui mi si contende il possesso! Questo schifoso groviglio di carni e di pelo!

Quando il mistero è ridotto al sesso non è più mistero. È quello che Savinio ribadisce, dopo le affermazioni di *Angelica o la notte di maggio*, nella *Nostra anima*. Qui è di scena Psiche che porta, sull'interno della coscia, uno scritto che si perde nel sesso della fanciulla: «Seguimi fedelmente fino in fondo e conoscerai quello che nessuno ha ancora conosciuto, ossia che...». Ma quando Psiche comincia a parlare, «messa

una volta sulla via del racconto, nulla può fermarla». Psiche dice la miseria del sesso. Lì è il grumo che deve essere sciolto perché si possa cogliere la totalità della vita e della non-vita.

Ed ecco ancora nella *Nostra anima* il «grumo», il feticcio del sesso maschile:

La cosa più brutta, più stupida, più avvilente, più sconsigliata, più informe, più bestiale, più inumana, più ridicola, più immonda, più illogica, più oscena, più inguardabile che occhio umano abbia mai veduta! [...] Subito che ebbi fatta luce, quello già dormiva, ma turgido ancora e ansante [...]. Paonazza tuttavia la testa, [...] priva così di occhi come di naso e solo di bocca fornita, muta e verticale come la bocca della torpedina ocellata. Il suo corpo tubolare, sul quale s'incordavano e palpitavano grosse vene turchine, e privo sia di braccia, sia di gambe, sia di ali posava goffo e squilibrato sopra due borse rigonfie e lustre, simili alle borse di una doppia ciaramella. Si rilassava a poco a poco [...]. Il molle cilindro si riduceva e deformava.

Vita e morte, passione e sofferenza, attrazione e disagio, mistero e scoperta. Questo è quello che Flaubert e Baudelaire cercavano di esaltare nell'ornamento. Questo è il corpo che viene occultato o addirittura affondato e imploso nell'esaltazione feticistica del fallo, nella tensione verso il buco, che concede solo un breve tragitto, della vulva. Questo è il feticcio. A questo rinviano gli indumenti raccolti con tanta cura dal feticista di Tournier, che addomestica e rende socialmente «conveniente» l'avventura di Eros attraverso gli ignoti percorsi del corpo.

Il corpo si oppone al feticcio. Vi si oppone in modo paradossale, facendo diventare un dito, un braccio, una guancia, una breve distesa di pelle, una parola che avvolge e accarezza, l'intero corpo. Quel braccio che sfiora il mio è l'intero corpo dell'altro; in esso è interamente il suo enigma.

Ma tu hai avuto esperienza di questa rivelazione del mistero del corpo nella nudità di una mano, nell'aria mossa da una carezza, nell'abbraccio?

50.

Corpo.

Nell'onda nell'ombra fluttuano
le tue parole
sillabe sole
sulla soglia tra il tutto e il niente.

Parla riempiendo con la tua voce
il silenzio
lo strazio atroce
della mia mugolante afasia.

Dai lineamenti nel buio che cala
all'assenza
alla presenza
al balenio fugace dell'idea

che possa toccarne i confini
e seguire
ad accarezzare
avvallamenti e anfratti e rilievi.

Fai delle schegge delle tue parole
nell'ombra fluttuanti
e quasi silenti
carne: il preciso profilo di un corpo.

Che cosa ti ha colpito in lei? Cosa ha fatto nascere in te il desiderio di conoscere anche il suo corpo, la sua anima attraverso il suo corpo, come se tutte le parole che avete finora pronunciato non ti avessero portato più vicino alla verità? È questo che cerchi, la sua e la tua verità, e forse, in un lampo, nella rifrazione di un istante, dentro queste verità, la verità.

Hai sempre guardato con attenzione i suoi occhi, anche se spesso non sapresti dire il loro colore, e l'ombra nera dei suoi capelli, così nera da far sembrare incongruo il pallore del suo viso, il bianco luminoso della sua pelle. Hai forse, senza nemmeno rendertene conto, represso il tuo desiderio, per inseguire l'ombra triste che hai visto affiorare talvolta sul suo volto, rendere i suoi occhi più profondi e scuri, stringere le labbra quasi a trattenere un dolore occulto.

Eravate seduti vicini, una sera. Lei ha lasciato che il tuo braccio posasse sul suo grembo e ha cominciato a percorrerlo con la punta delle dita. Poi, d'un tratto, ti ha accarezzato il braccio non più con la mano, ma con la parte interna del suo braccio. In quel momento la pelle dialogava con la pelle. Il tuo e il suo corpo dialogavano insieme, mettendosi interamente in gioco, come tu l'avessi nuda tra le braccia, come tu fossi interamente nudo nelle sue braccia, offerti l'una all'altro, l'uno all'altra. Avevi, avevate penetrato il segreto? No. Ma questo era stato portato alla luce, reso visibile. Le vostre parole da quel momento hanno avuto una vibrazione più profonda, perché esse ormai cercavano di lambirlo, il segreto, di sfiorare la verità.

Dischiudendo il nascondiglio del corpo tu, lei avete trovato ancora il corpo. È questa la verità ultima che non è mai stata detta? Ma come pensare allora il processo inesorabile in cui paradossalmente il corpo con le sue funzioni, il suo mistero, il suo tripudio e il suo smarrimento e la sua feroce presenza, viene sgretolato e sfarinato finché si riduce a mera corporeità, nell'invecchiare? Forse l'invecchiamento è un faccia a faccia con la morte che è più terribile della morte stessa, come una interminabile, angosciata insonnia, come una tremenda agonia. Tu l'hai provata, o almeno ne hai avuto il sentimento, come Danilo Kiš quando afferma che «per impulsi assolutamente incomprensibili io divento lucido, in me compare la coscienza della morte, della morte in quanto tale». In questi momenti «di illuminazione diabolica» ti è parso che la filosofia, l'arte, gli affari non fossero altro che un immenso esorcismo contro l'alito della morte, contro la sua fame di vento.

Per quanto ci pensi, non riesci a trovare il momento in cui questi terribili istanti si sono affacciati dentro di te. Sai che ti hanno accompagnato da bambino, quando rimanevi solo a raccontarti delle storie che facessero schermo a queste immagini.

Il pensiero procede oltre il corpo e trova al di là di esso ancora il corpo. Lì si ferma tremante su un confine che non concede alcun transito. Una stasi di fronte al suo mistero: come ti ho già detto, al suo tripudio, al suo smarrimento e alla sua feroce presenza, come ci si trovasse davanti alla porta della legge della parabola kafkiana del *Processo*.

Accanto alle immagini di questo corpo, ancora immagini del corpo umiliato. Sui giornali - siamo nell'agosto 1997 - le fotografie di marocchini perquisiti dalla polizia nelle strade di Rimini: un uomo completamente nudo, con i sandali ai piedi, e intorno le divise dei poliziotti e gli occhi della gente che passa. Riferisco questo episodio a

S.T., che sta preparando con me una tesi sulle forme del potere. S.T. dice di aver assistito diverse volte a scene di questo tipo.

Mi racconta di alcuni giovani in un giardinetto a Padova, che hanno tentato la fuga all'arrivo della polizia. Due sono stati fermati, spogliati e ispezionati fin dentro le natiche, mentre una vecchia e un bambino assistevano alla scena – come in un racconto di Kafka – da una finestra di fronte. Poi, racconta, si è spostata verso la fermata dell'autobus. Tra la gente in attesa c'era un giovane di colore, a cui uno dei fuggiaschi si è avvicinato fingendo di conoscerlo per nascondersi meglio nella piccola folla. Gli agenti sono arrivati e hanno proceduto al denudamento completo anche di questo giovane che era in tranquilla attesa del bus, su cui poi è salita la piccola folla plaudente degli spettatori. Anche S. è salita, come fuggisse al disagio, ricorda. Come fuggisse al sentimento della nudità, che le parve poter investire anche il suo corpo. Questi gesti, quelle azioni facevano, racconta, apparire tutto possibile.

Sempre in questo agosto 1997 leggo un saggio di Simon Easteal sul «Journal of Molecular Evolution», in cui si afferma che esiste maggior affinità tra l'uomo e lo scimpanzé che tra quest'ultimo e il gorilla. Uomo e scimpanzé condividono il 98,4 per cento del DNA e il loro processo evolutivo comprende un tragitto comune per il 99,9 per cento. C'è da chiedersi, per spiegarsi questa minuscola, infinitesimale frazione differenziata, se il progresso sia stato dallo scimpanzé all'uomo oppure dall'uomo allo scimpanzé, che non conosce Auschwitz e nemmeno la spoliazione orrenda di cui ho parlato, là dove il corpo viene affondato nella vergogna e nell'angoscia, in quella vergogna angosciata che, come ha detto Kierkegaard, può anche uccidere.

53.

La vergogna può uccidere; la vergogna può portare anche alla vita attraverso il riconoscimento della fragilità del corpo, che modella appunto la nostra esistenza, e dentro di essa, anche la forma della nostra morte.

Nella vergogna, il nostro corpo non è né aperto né chiuso: è dischiuso. Si difende dall'ignoto che può penetrarlo e distruggerlo ma, al tempo stesso, portarlo a conoscersi. In un certo senso, la vergogna *scopre il corpo nel nascondiglio del corpo*. È quanto, a mio giudizio, avviene in un grande testo poetico di Paul Valéry, *La Jeune Parque*, che trova nel suo corpo il mistero ricco e terribile della sua corporeità e, con esso, il desiderio sessuale e il sentimento della morte.

Un'altra fanciulla, e il mistero del corpo, nel quadro di Max Klinger (*Sulla spiaggia*, 1890, München, Neue Pinakothek) con cui aprivo nel 1984 il mio libro *Metamorfosi*, e con il quale vorrei introdurre il mio discorso sulla *Jeune Parque*.

Un corpo nudo, disteso sulla sabbia, con gli occhi spalancati. Ma invano si cercherebbe di seguire la direzione di quello sguardo, che è fisso altrove, come nel vuoto senza immaginazione e senza suoni dell'attesa.

Il mare è una distesa liscia, fino alla linea dell'orizzonte, mentre la spiaggia appare percorsa da strane ondulazioni, increspature, tracce contraddittorie, che indicano direzioni che si interrompono l'una nell'altra, residuo e memoria, forse, dell'invasione delle acque, o di altri, più misteriosi, trapestii.

Il piede sinistro, teso in linea quasi continua con la gamba, affonda la punta delle dita nella sabbia, permettendo così alle ginocchia di stringersi irrigidite, mentre le cosce, anch'esse serrate, si sollevano a chiudere, nella loro stretta, il sesso della fanciulla.

Il braccio corre lungo il fianco e quindi poggia sulla parte posteriore dell'anca. Ma la mano è abbandonata, come non esistesse difesa possibile a ciò che può venire. Il braccio sinistro è piegato, e la mano sostiene la testa in una dolorosa tensione, il volto è leggermente arrossato come da un oscuro timore o da un inconfessabile desiderio, le labbra sono tese in una inesplicabile determinazione, i capelli, umidi e molli, sfiorano un sasso, e si distendono e si attorciono su di esso.

Basterebbe, forse, che il braccio sinistro allentasse la sua tensione perché il corpo, non più trattenuto dalla mano, si avvolgesse su sé stesso, cercando nel suo cerchio chiuso una protezione, il buio, la quiete, che l'attesa sembra avere per sempre fugato.

Il corpo attende invece il suo destino. Infatti, la tensione che chiude quelle gambe, e quegli occhi, che guardano così decisamente altrove, lasciano il corpo completamente esposto e indifeso, alle spalle, a ciò che viene, a ciò che può venire dalla mobile frontiera del mare.

E una prima onda si solleva, disegnando un primo limite, e poi una seconda, parallela alla prima, e poi, più in là, la linea degli scogli, anch'essi come mobili emergenze dalla piatta superficie marina.

Ma questa attesa non può essere figurata. Non può essere figurato ciò che viene. Non sono certo i centauri, che corrono, timorosi e predaci, in altre opere di Klinger. E non sono nemmeno i tritoni, i mostri marini che giocano nelle acque scure, come figure notturne e gioiose del buio, che troviamo nell'opera di Arnold Böcklin.

La fascinazione di questo sguardo muto e vuoto indica l'infigurabile iscritto in quelle tracce contraddittorie sulla sabbia, nello sfrangiarsi dell'onda, nell'improvviso aprirsi, al di là dell'onda stessa, in quella lontananza, di una frontiera. La fanciulla l'ha probabilmente avvertito, quand'era immersa nell'acqua – come testimoniano i suoi capelli bagnati –, quando ha sentito il suo corpo confondersi al movimento delle acque, divenuto parte di esso, in un momento di metamorfosi, di mutamento, in cui sembra che nulla abbia più né senso né limite. E ora, sdraiata sul bordo del mare, sopita l'improvvisa paura, è l'attesa del brivido per la sensazione incognita, che il moto dell'onda, là dove a un primo sguardo tutto sembra essere immobile, richiama costantemente alla memoria.

La sensazione emerge dal mare, emerge dal fondo opaco della memoria. Il corpo si chiude e si apre, come una medusa nel fremito trattenuto che irrigidisce le membra in una sorta di spasimo. Solo la mano è abbandonata, inerte, come la profezia di un più grande abbandono, nell'attesa che la voce del corpo si unisca alla voce del mare, e gli occhi si chiudano nel sonno della *Giovane Parca*.

54.

Valéry, il giovanissimo poeta, interlocutore e amico di Stéphane Mallarmé, vive una crisi profonda nella notte tra il 4 e il 5 ottobre del 1892, a Genova. L'orrore di quella notte, piena di tempesta e di lampi, lo spinge letteralmente dentro la propria testa, in un confronto serrato con sé stesso. Gli pare che la poesia, dopo gli esiti di Edgar Allan Poe, di Arthur Rimbaud e di Mallarmé, non abbia più niente da dire, e che comunque essa sia un'attività mentale, e che dunque, anziché esercitarla, si debba indagare proprio sul meccanismo stesso della mente. È qui che comincia la tormentosa ed esaltante avventura dei *Cahiers*, una scrittura privata che si svolge come un'autoanalisi ogni giorno, dalle cinque alle otto del mattino. Ma nemmeno ai suoi quaderni privati Valéry dice tutto. Che cosa tace?

Nel 1893 inizia una delle opere più aspre e crudeli della modernità, *Monsieur Teste*, a cui si affianca subito *Introduzione al metodo di*

Leonardo da Vinci. L'ispirazione del *Teste* viene dalle pagine più radicali di René Descartes, in cui Valéry riconosce non solo la potenza dell'intelligenza, ma anche la trama di un «romanzo moderno come dovrebbe essere fatto».

C'è in esso una sorta di orrore del mondo e, al contempo, il bisogno di mettere ordine, che è costitutivo dello spirito umano. Il racconto stesso, il mito che rappresenta l'orrore e l'informe, altro non è che un dominio, anche se parziale e imperfetto, dell'orrore stesso. È a questo punto che l'uomo può ipotizzare un dominio sulle cose che prima, senza nome e senza figura, apparivano come immerse in un indomabile orrore. Ma questo pensiero, via via che esercita il suo potere, si trasforma in un sogno, nel sogno della ragione, il sogno di una vigilanza assoluta: la costruzione di una rete linguistica e concettuale che chiuda in sé, senza alcuna smagliatura, tutto il reale. Si tratta di trasformare il caso in causa, la contiguità in nesso e relazione. È quello che, secondo Valéry, hanno fatto i Greci con feroce determinazione.

Lo strumento più potente che la ragione ha prodotto, o sognato, per dominare il caso, per trasformarlo in una fitta rete causale, è indubbiamente il *metodo*. Il metodo di Leonardo da Vinci, ma soprattutto il *Discorso sul metodo* di Descartes, che è il testo inaugurale della scienza e della filosofia, o più generalmente, del pensiero moderno. O il metodo del Signor Teste.

Valéry ha cercato di descrivere la figura e la storia di un soggetto interamente votato a risolvere la mescolanza di ordine e disordine nell'ordine unico del metodo. Un essere votato all'intelligenza pura e, conseguentemente, al sacrificio delle forme, dei colori, dei suoni, delle sensazioni e dell'esperienza che costituiscono il nostro rapporto con il reale. È appunto la storia di *Monsieur Teste*, che si muove nel mondo ormai trasformato in un «giardino di epiteti», in un «dizionario, in un cimitero». Le cose hanno perduto ogni calore e ogni colore. Il gesto che le ordina, come in una spettrale collezione, è il gesto che fa anche della morte un frammento di un delirio classificatorio: «E dopo un po' si disse: "Morire dottamente... *Transiit classificando*"».

Valéry propone il suo metodo, e cessa di essere poeta. Ma era veramente convinto di questo, se, appunto, il suo Teste alla fine si trova a essere privato del mondo stesso, che è stato trasformato in un «giardino di epiteti, in una morta classificazione»?

La risposta viene molti anni dopo. Valéry nel 1912 rifiuta l'offerta di André Gide di pubblicare i suoi vecchi versi. Ma la proposta ha messo in moto qualcosa dentro di lui, e dal 1913 al 1917 lavora alla *Giovane Parca*, che segna il suo ritorno alla poesia.

La giovane parca: una vergine distesa su un letto che è «come uno scoglio morso dalla meraviglia». Un sogno, uno scintillio, uno stormire di foglie penetra nel suo dormiveglia: un dolore l'ha presa al cuore, come se da lei stessa o su sé stessa si fosse «consumato un delitto». Su di lei, «padrona delle sue carni», che però ora «induriscono in un brivido la loro strana distesa». E in quel momento lei, che si sente come «marmo» o come «statua», si vede in quello spasimo «sinuosa», «al mio sangue sospesa».

La giovane parca spinge il suo sguardo «dentro le profonde foreste», le foreste del corpo e del sogno, «inseguendo un serpente che mi aveva morso» lasciando dietro di sé «un grumo di desideri», un «disordine di tesori sfuggenti». In questo morso, dice la giovane parca, «mi sentii conosciuta più ancora che ferita». Il veleno, il suo stesso veleno, la illumina e la riconosce: «Conosce me vergine a sé stessa abbracciata».

Un'altra, una segreta sorella, brucia in quella ferita, preferibile a quella che è sempre «estremamente attenta» alla difesa.

A questo punto, abbracciata a sé stessa, «essere vertiginoso», la giovane parca non ha più bisogno del serpente e della sua «razza ingenua». Persino l'anima, «avara» fino a quel momento, si dischiude e «si commuove del mostro / che si attorce sulla soglia d'una porta di fuoco...». Ormai la giovane parca trema, teme di perdere quel dolore, bacia sulla sua mano la traccia del morso. E si sposta ormai sui confini estremi del suo «corpo antico insensibile». È ormai l'addio a una sorella menzognera: «Addio, pensai, IO, sorella mortale, menzogna...».

La giovane parca viveva nascosta nel suo corpo, nella menzogna di un corpo negato, che ora si è fatto «poroso». Viveva senza tempo, l'eterno, che sembrava includerla, mentre ora su lei cala il mondo, «la figura del mondo» irrevocabile. Ormai non è più possibile nascondersi, perché «l'arco del corpo brusco si rivela e mi svela / nudo sotto il velo gonfio di viventi colori». Una parte misteriosa del cuore emerge, e «io sento sotto i raggi frangere la mia statua, e il suo marmo attraversato da capricci d'oro».

Questa scoperta porta la giovane parca, come la Pizia antica, alla coscienza della morte: anzi, a un gusto di morte, in cui ruglia la speranza che «il mondo anch'esso finisca». È l'enigma che ha portato insieme ai raggi d'oro del desiderio anche la figura della morte che è dentro la figura del mondo, che è soprattutto «al buio termine del mio marmo dischiuso».

La notte è destinata a lasciare il posto al «giorno nemico», che la svelerà a metà morta e a metà immortale. E allora la giovane parca si appella al suo sangue, che «venga ad arrossare la pallida circostanza», il tempo insensibile in cui lei prima viveva. Che venga a «consumare su di me questo dono scolorito». Che venga in modo «ch'io riconosca e che odi / quell'ombrosa fanciulla, il complice silenzio», in modo che «dal mio seno gelato riemerge la voce / che ignoravo fosse così roca, così velata d'amore».

Ma la scoperta della vita continua a essere anche la scoperta della morte. «L'universo vacilla», e «la morte vuole fiutare questa impagabile rosa / la cui dolcezza è preziosa per il suo fine tenebroso». Ma la stagione nuova, la primavera «al mio sangue predice segreti movimenti», anche se «il mio gelo è restio a cedere i suoi ultimi diamanti». Come resistere a questa forza, alla primavera, che «spezzerà le fontane sigillate», questa primavera che al contempo ride e viola, che afferra persino «le viscere della terra»?

«Chi mortale resisterebbe a questi rimescolii, / quale mortale? / Io, così pura, le mie ginocchia / presentano il terrore di ginocchia che non hanno difesa. / L'aria mi spezza.» Il cuore batte, batte. «Brucia il seno e mi trascina.» Il seno, che è stato schiavo in reti d'azzurro, ora si tenda duro, ma così dolce «alla bocca infinita».

«Misteriosa me», misterioso il corpo, misteriosa la vita che in esso pulsa, lo specchio del mare, mentre imbianca l'oriente, e il braccio che si leva e si denuda: quel braccio che sembra portare con sé, levato nella sua pallida nudità, il pallore dell'aurora. È il risveglio di «una vittima incompiuta», perché la giovane parca ha dischiuso il suo corpo e lo ha conosciuto, ma non ha potuto che offrirlo a sé stessa. Ciononostante, l'ombra che fugge la scopre «vermiglia a nuovi desideri / sul terribile altare di tutti i miei ricordi». Perché il corpo, che è stanato dal nascondiglio del corpo stesso, riorienta in questo immane sommovimento tutta la vita, il presente e il passato.

Parcità dalla sua carne profonda, dalla carne padrona, la giovane parca è entrata nel desiderio senza un sogno, senza una carezza, e tuttavia, anche se solo stretta nelle sue stesse braccia, si è fatta un'altra. Il suo corpo si è formato, e insieme si è formata anche la sua morte. Scoperta stupenda e terribile, ma «questo corpo, io lo perdono, pur gustando la cenere». L'ascesa all'ardore del sole è anche la discesa ai «neri testimoni» del nulla e dell'oscurità.

Lenzuola, deliziose lenzuola, tiepido disordine, cavo calore in cui la giovane parca si è avvolta scoprendo nel loro contatto la misteriosa distesa delle sue carni e della sua pelle. Qui, in queste pieghe affonda il suo orgoglio, mescolandosi alle «bassezze del sogno». Un'arca segreta, il letto. Ma ora è tempo di darsi al sole, alla sua fiamma. E lì sul mare disteso e stupendo, ma che rigurgita al di là dello scintillio d'oro e d'azzurro, c'è «il profondo limo».

Su questo scoglio, con la pelle toccata dal sole, l'ultima invocazione: «È necessario Sole / Ch'io adori il mio cuore in cui tu vieni a riconoscerti, / Dolce e possente ritorno della delizia di nascere, // Fuoco verso cui si solleva una vergine di sangue / Sotto la specie d'oro d'un seno riconoscente».

55.

Anche di fronte a sé stesso, al suo stesso corpo, al suo io, a ciò che lo definisce più direttamente, l'uomo si mette nell'atteggiamento dell'esploratore. Si fa sconosciuto. Si tasta. Fa delle scoperte su di sé come fosse straniero a sé stesso. Così la giovane parca. Proviamo a ripercorrere il suo tragitto.

La notte ha soffiato nell'orecchio di una giovane dormiente lo spirito d'amore: il delitto della carne tentata. Anche nel torpore del dormiveglia, la vergine a sé stessa allacciata si spingeva nel buio di profonde foreste, irrigidendo il suo corpo in un brivido, che lo apriva come un marmo dischiuso. Ma al risveglio quello che era stato un presentimento di vergogna le scopriva nuovi desideri sull'altare dei ricordi. E quando si è tolta dall'orrore delle lenzuola, che lei chiama deliziose, si è posta di fronte alla luce del Sole, e ha sedotto anche il sole. Che dire? Tutto ci si rende visibile in una forma umana, in una forma che è quella di un corpo. Anche il Sole ha ceduto alla lusinga di essere in quel corpo e in quel cuore, alla lusinga di vedersi in quella forma: nel rosso del sangue che pulsa sotto le palpebre chiuse della giovane parca, nel rosso del sangue che scorre in quel corpo.

La giovane parca ha dischiuso il nascondiglio del corpo e ha trovato il suo corpo. C'è un movimento inverso: il corpo che si fende, si scheletrizza o si gonfia per sprofondare in una buia caverna. È il caso dell'anoressia, della bulimia, e anche di molte automutilazioni che sono spesso la via di un progressivo annientamento del corpo. Ma il processo inesorabile in cui paradossalmente il corpo e le sue funzioni, il suo mistero, il suo tripudio e il suo smarrimento e la sua feroce presenza, viene sgretolato e sfarinato finché esso si riduce a mera corporeità è, come abbiamo visto più sopra, l'invecchiare, come un'insonne e tremante attesa della fine.

Se il corpo trova il suo oltre nel corpo stesso, forse l'invecchiamento è l'oltre dell'oltre fino all'ultimo confine, fino a un *nec ulterius*, là dove nessun transito è più possibile. Ma prima di procedere su questa strada che mi si è aperta sul bordo del rosso del sangue luminoso sotto le palpebre della giovane parca, dovrei parlare, almeno un poco, di ciò che ho chiamato «tripudio e smarrimento e feroce presenza del corpo».

Ti avevo lasciato accanto a lei, nel momento in cui ti pareva che la pelle dialogasse con la pelle, nella sensazione che il tuo e il suo corpo dialogassero insieme.

Poi vi siete abbracciati, e il corpo bruciava. Ti parve che passassero così ore, ore di respiri comuni, di comuni battiti del cuore, ore durante le quali tu avevi sempre il sentimento di smarrirti o di essere così dentro nell'estraneo come prima di te nessun uomo, un estraneo, in cui anche l'aria non aveva neanche una particella comune con l'aria patria, dove di fronte all'estraneità si dovesse soffocare e nelle sue insensate seduzioni non si dovesse fare altro che andare avanti, smarrirsi ulteriormente.

Tutti avranno riconosciuto nelle ultime righe - «poi vi siete abbracciati...» - l'incontro sul pavimento dell'osteria tra K. e Frieda nel *Castello*, uno dei passi più lancinanti, in cui domina Eros, della letteratura occidentale. Kafka, in otto righe, ripete tre volte la parola «ore», tre volte la parola «estraneo» ed «estraneità», quasi volesse fissare il tempo di una rivelazione, tanto forte che nessun traduttore, come osserva Kundera nei *Testamenti traditi*, ha osato riproporre il ritmo di questa ripetizione. La sensazione è così forte che K. accoglie senza terrore la voce di Klammm, al di là della parete, che lo strappa da questa sorta di indefinita estraneità, da questa «altra» temporalità, che sono simili alla luce incerta del crepuscolo del mattino.

Poche pagine più in là, all'inizio del capitolo successivo, K. e Frieda sono di nuovo insieme, sdraiati su un letto, «ma con meno abbandono della notte precedente». «Lei cercava qualcosa ed egli cercava qualcosa, furiosamente, esibendo smorfie, affondando la testa uno nel petto dell'altro si cercavano, e i loro abbracci e i loro corpi che si inarcavano non facevano loro dimenticare, ma ricordavano loro il dovere di cercare, come cani che scavano disperatamente il terreno, così scavavano nei loro corpi, e impotenti e disillusi, per cogliere l'ultima felicità, sporgevano talvolta la lingua sul viso dell'altro. Solo la stanchezza li lasciò quieti e reciprocamente riconoscenti.»

L'abbraccio che conduce in una terra straniera, là dove i pensieri e le sensazioni patrie si perdono, e nello smarrimento si procede avanti, verso quello stesso mistero che nel secondo passo essi cercano impotenti, disperatamente, come cani che frugano nel terreno; verso quel mistero a cui tende, secondo Lévinas, ogni carezza, che scava e fruga, che non può fare a meno di scavare e frugare. Quel mistero che è forse chiuso nella nudità estrema, al di là di ogni parola, intransitiva e intransitabile, che genera la compassione o la complicità: «Poi sopraggiunsero le serve: "Guarda quei due sul letto", disse una, e per compassione li coprì con un lenzuolo».

Ma questa dimensione feroce, rabbiosa e quasi bestiale è, secondo Kafka, presente in ogni rapporto erotico. Non a caso, anche nel primo episodio dell'abbraccio, essi si pongono a giacere in mezzo alle pozze di birra, quasi svestiti «perché ciascuno aveva strappato i vestiti dell'altro con le mani e con i denti», come scrive Kafka in un passo cancellato, ma evidentemente ripreso nel secondo episodio. Anche nel *Processo* K. si precipita sulla signorina Bürstner, e «la agguantò, la baciò sulla bocca e poi su tutto il viso, come una bestia assetata rivolge la lingua all'acqua della fonte che ha finalmente trovato. Infine la baciò sul collo, dove è la gola, e vi tenne a lungo appoggiate le labbra». La stessa feroce dolcezza animalesca c'è nel rapporto con Leni, sempre nel *Processo*. Leni alza la mano fino a lui, esibendo la membrana che unisce l'anulare e il medio fin quasi all'articolazione superiore delle brevi dita. «Che artiglio grazioso!» dice K. e Leni gli si arrampica in grembo, emanando un odore pungente; poi «si piegò sopra di lui e gli morse e baciò il collo, lo morse fin tra i capelli», prima che precipitassero entrambi sul pavimento, allacciati.

La nudità che spinge a inoltrarsi nel territorio sconosciuto dove forse sta la verità - perché nei nostri territori mai l'abbiamo incontrata - è la nudità penosa, su cui cala come un sudario il lenzuolo della serva misericordiosa. Ti ho forse spinto ancora una volta alla vecchia

«canzone d'organetto» di Eros e Thanatos? Potremo mai liberarcene?

Eros e Thanatos – il tuo corpo, e i vostri corpi in attesa della fine come se il presente, il tempo in cui siete abbracciati, diventasse il limite che ha in sé l'attualità pestilenziale della morte, come ha scritto Jacob Taubes? È questo l'odore che hai sentito nel fondo del suo respiro quando vi siete stretti?

59.

Ma se rifiutassimo questa posizione gnostica, e provassimo ad avanzare un'ipotesi: se affermassimo, per esempio, che non ci interessa né la lotta tra Eros e Thanatos né chi vince alla fine? Se dicessimo che ci interessa il confine in cui la vita tocca la morte, o meglio in cui la vita e la morte si intersecano in quella terza cosa che è lampeggiata in un frammento di Eraclito e dentro la tragedia antica, e che ha ripreso a lanciare tenui bagliori dalle parole di Rilke e di Proust? Potremmo dire allora non certo di aver incontrato la verità – non osiamo tanto –, ma di aver trovato il luogo della verità. Almeno della mia verità; forse della tua.

Questo ho pensato seguendo gli atti della tua «insensata seduzione». Poi, mentre guardavo da un finestrino di un treno in corsa le cose nitide e al tempo stesso incerte nella luce del crepuscolo, ho pensato un altro pensiero. Ha senso cercare il luogo in cui la vita si interseca alla morte, superando così l'indicibile del corpo che, secondo Heidegger, ha messo in scacco la sua stessa filosofia, e l'indicibile della morte che, come ha detto Lévinas, ha messo in scacco tutta la filosofia dell'Occidente? Da cosa è nata questa domanda?

Ho ripensato alla discussione di Jonas sugli atti e le decisioni che hanno il luogo e il momento della morte – il confine tra la vita e la morte. Il potere una volta poteva dare la morte annientando, o regolare la morte nella gestione dei cadaveri. Mai era giunto a stabilire nel vivente il confine estremo della vita, là dove questa cessa di essere tale e diventa morte.

L'uomo è l'essere che sa la propria morte; la porta dentro di sé come un germoglio o come un vizio. Perché all'uomo che sa la propria morte non è concesso di avere la sua propria morte? Truppe di medici, di scienziati e di legislatori sono entrati nel luogo che avevo eletto come il luogo della verità, di una possibile verità. Lì mi parevano concentrarsi quelle contraddizioni che nella loro tensione costituiscono l'essere umano in quanto tale: l'Eros e la sua tensione verso l'altro; il rapporto con il sacro; il rapporto con il divino; la pluralità del corpo e delle sue ragioni. C'è ancora spazio per tutto questo nel luogo in cui ero giunto, in quella radura circondata da un intrico di alberi e di vegetazione, ora che questa è tagliata a metà dalla linea grigia di una decisione di routine, che passa dagli ospedali al parlamento per tornare di lì ancora agli ospedali?

Riformulo la domanda. C'è ancora spazio, nella rete sempre più fitta di poteri diffusi che regolano e ordinano – o disordinano e sregolano – il piano della realtà, per la possibile verità del singolo messo di fronte a sé stesso, al proprio corpo, alle proprie passioni e, in ultima istanza, alla sua vita e alla sua morte?

Riformulo ancora la domanda. C'è spazio per qualche verità nella pulsione di annientamento e nell'indifferenza nei confronti della morte che vediamo nella furia di piccoli gruppi che assalgono gli inermi agli angoli di una strada, o da un cavalcavia, o nella furia di gruppi più vasti che estendono la loro violenza come in un immenso delirio sacrificale? C'è ancora tempo per una stasi tremante sull'orlo del gesto d'amore e

sul confine dell'ultimo respiro, nell'attenzione che ci scopre l'ombra nell'occhio dell'amata, o nell'attenzione che ci spinge fino ad avvertire un altro respiro dopo quello che avevamo ritenuto essere l'ultimo?

Potrei continuare a lungo con le domande ma, per ora, ho una sola risposta, quella che mi porta ancora una volta in quel luogo dove ho scorto la possibilità della terza cosa: della soglia in cui vita e morte si toccano facendo scaturire da questo contatto il senso stesso della nostra esistenza. Anche se, come ha scritto Thomas S. Eliot in *Quattro quartetti*, «comprendere / il punto d'intersezione del senza tempo / col tempo è un'occupazione da santi...».

60.

Mi sembra di essere giunto a una conclusione. Eppure nemmeno questa, mi pare, ci salva da quella sensazione di terrore puro, assoluto, che forse abbiamo sfiorato nell'incubo, o nell'attesa, o nell'attimo di un terribile risveglio dopo una notte di sogni inquieti. O nell'istante in cui la noia ci ha avvolti in una nebbia profonda, che ha reso indiscernibili i contorni delle cose abituali, incerto il terreno su cui posavano i nostri piedi, condannandoci alla rigida immobilità di un corpo preso in un gelo mortale. Le cose sembrano allora, come ha detto Baudelaire, guardarci con volto familiare e strano. Si avvolgono e si nascondono in simboli inconoscibili, e nessuna immagine, nessuna figura, nessun «come se», sembra essere in grado di soccorrerci. Il reale, allora, si presenta, come ha scritto Valéry, «allo stato puro e di colpo arresta il cuore».

Il reale. Ancora una volta la carne del mondo e la nostra carne: l'esserci delle cose e il nostro essere tra le cose. Possiamo chiudere gli occhi, ma sappiamo che il mondo c'è, e che noi siamo nel mondo. Il tentativo di affondare questa sensazione nell'oblio è colpa, è la colpa che attraversa tutta l'opera di Kafka. Nulla sappiamo infatti della colpa che ha spinto – costretto – Rossmann al viaggio in *America*. Nulla sappiamo della colpa di Josef K., per la quale egli sarà sottoposto a processo, che egli non ricorda di avere commesso, ma che mai contesta abbia avuto luogo. Nulla sappiamo degli avvenimenti che precedono l'arrivo di K. nel villaggio, sul ponte, in mezzo alla neve, nel buio apparente in cui affonda l'ombra dell'invisibile Castello. L'uomo di Kafka raggiunge una nudità che non ha riscontro altrove e che si presenta, proprio per questo, come *indecente*, percorsa da un senso di vergogna illimitata. È la nudità dell'uomo che non può coprirsi di nessun ricordo. È la nudità dell'uomo che, come in *Un artista della fame*, cerca di smagrire fino all'annientamento o alla sparizione del corpo, che continua però a urtare altri corpi, a cozzare contro di essi tracciando in questo suo movimento un itinerario spezzato, che sfiora costantemente l'insensatezza, la follia.

61.

Un corpo è protetto e difeso dai vestiti, che lo schermano e lo nascondono alla vista, ma anche, paradossalmente, dall'assoluta nudità che, come abbiamo visto nel *Castello* di Kafka, obbliga ad abbassare lo sguardo. Vergogna e pudore, nascondimento e nudità sono mezzi di offesa e di difesa, e non è mai possibile, fra questi, stabilire un limite certo. Ammettiamo pure di aver attraversato questa zona difensiva, o offensiva, e di essere penetrati nel luogo in cui l'individuo consiste nella sua soggettività, il luogo in cui egli ha nome. Nemmeno questo luogo è sicuro e delimitato. Infatti, come ha ricordato Thomas Mann, «non si può negare» che tra questo spazio e «il regno infero esista sempre un collegamento». E così il nostro essere, anche «il più puro», non solo non

è difeso da queste influenze, ma è addirittura «bisognoso del fecondo contatto con esse».

Il brivido, che sempre ci attraversa di fronte alla malattia, alle mostruosità, agli ibridi e agli incroci inaspettati che popolano il mondo naturale, non è forse il brivido di orrore di fronte alla percezione della labilità dell'evanescenza di ogni confine, di ogni linea di difesa che crediamo di avere eretto fra noi e la molteplicità incontrollabile del mondo, fra noi e le «potenze inferie» che abitano al nostro interno?

La febbre è proprio questo sfrangimento di confini. È, dice Thomas Mann nella *Montagna incantata*, «una manifestazione piena di contraddizioni»: un fenomeno strano, ambiguo, che si situa in una zona intermedia, che non è interamente dominata né dallo spirito né dalla materia e che forse, proprio per questo, è il luogo stesso della vita. In questa confusione apparente, si manifesta una sorta di spudoratezza della materia, accanto a una forma impudica dell'essere. La febbre è perciò una manifestazione demoniaca, che, oltrepassando i limiti, apre alla nostra percezione uno spazio e un tempo assolutamente anomali rispetto ai tempi e agli spazi in cui regna un ordine umano, e dunque un ordine che non è il movimento incontrollato delle forze della natura.

Per questo motivo Settembrini, che rappresenta nella *Montagna incantata* la voce della ragione, dell'ordine della civiltà e del progresso, sostiene che la febbre è una forma di dissolutezza: non un esito della dissolutezza, ma una dissolutezza in sé e per sé. Strana affermazione, questa, che non manca di turbare il giovane Castorp, dal momento che lo stesso Settembrini è un uomo malato, e che dunque porta in sé la sconvolgente magia della febbre.

La prima contraddizione che possiamo scorgere nella febbre sta nel fatto che essa rappresenta una sorta di quiete, di immobile, stupefatta ebetudine. Ma, mentre si giace immobili, avvolti nel suo sudario, il sangue scorre più velocemente nelle vene, il cuore batte furiosamente, e nella mente si affollano tumultuose rappresentazioni. Quando la febbre raggiunge l'apice, quando dunque si è ormai come una cosa inerte e abbandonata, il delirio attualizza in noi e intorno a noi immagini che risalgono a epoche remote della nostra vita, epoche così distanti e arcaiche che sembra quasi che i fantasmi che lì hanno dimora appartengano ad altre esistenze, che si spingono straniere ai confini del nostro essere per strapparlo a noi e impadronirsene in un orribile giubilo. I frammenti di un paesaggio remoto e ormai sconosciuto e i frammenti di ciò che ci è vicino si urtano in un processo di reciproca estraniamento: emergono e scompaiono, deformati e informi, in una buia palude.

Dunque una mescolanza di stupefazione immobile e di frenesia: questa è la febbre e questa è la sua immagine, che ne richiama immediatamente un'altra, ancora più inquietante. Il corpo sembra muoversi, fremere e tremare, o fissarsi immobile, come non vi fosse più alcun legame con l'anima. Come se fosse, dice Thomas Mann, un corpo che è morto e che conduce, al contempo, una vita intensa, scissa dallo spirito, di una allegra e festosa efficienza: quella efficienza che è appunto propria del corpo morto, abbandonato ai suoi processi di putrefazione e di trasformazione, quando la morte stessa sembra essere la festa di una vita finalmente liberata dagli impedimenti e dalle responsabilità dello spirito.

Il corpo, abbandonato a sé stesso, nella malattia o nella morte, emana un odore che è il segno appunto di una insopprimibile e insopportabile esistenza, che cerchiamo di soffocare prima con l'acre aroma delle

medicine, poi nell'acuto profumo di una foresta di fiori. La febbre, prosegue Thomas Mann, «rende dunque l'uomo più corporeo, anzi fa di lui esclusivamente un corpo»: come nella morte e come nell'orgasmo, nell'attimo acuto e assoluto del piacere, quando per un istante il corpo sovrasta ogni cosa con il suo opaco spessore attraversato da un insopprimibile spasimo. Il rossore della febbre, il rossore del piacere. Se noi, in quell'attimo, potessimo guardare dentro a uno specchio, scorgeremmo la smorfia contratta, l'espressione di una lancinante sofferenza e di una arcana felicità, quando, come a prova, ci abbandonano i pensieri, e la mente è come un lago buio, senza immagini e senza figure.

Ma se seguiamo ancora, con la guida di questo straordinario libro di Thomas Mann, l'analogia fra il piacere e la febbre, non ci troviamo forse di fronte a un'altra e più sconvolgente somiglianza? I fantasmi della febbre, le sue rappresentazioni ambigue e tumultuose non sono forse straordinariamente vicini a «certe paurose forme dell'amore» e a certe sue «deformazioni strane e dolorose»? E allora la febbre non potrebbe essere, come afferma nel romanzo Krokowski, il rivelatore di queste forme naturali, dimenticate o nascoste dentro di noi, dell'amore?

La malattia sembra avere infatti il privilegio di una trasparenza inquietante. E i due medici, nel romanzo di Thomas Mann, sono sacerdoti di questa veggenza. Behrens, nel suo gabinetto radiologico, mostra a Castorp il suo corpo morto occultato nel corpo vivo, e Krokowski, con le sue conferenze e con le sue analisi, mostra le forme naturali rifiutate e rimosse nell'anima, relitti di possibilità abbandonate, che sono pronte a riemergere nella coscienza e a prendere di nuovo il sopravvento. Questa scoperta ha il carattere sconvolgente del sacro, e Hans Castorp non può che esclamare: «Dio mio, io vedo!».

C'è dunque una sorta di contiguità fra l'eccesso febbrile della malattia e l'eccesso morale che si manifesta nelle perversioni amorose. Questa contiguità fa emergere un'ulteriore somiglianza, quella con l'eccesso mistico, che è spesso vissuto come il precipitare febbrile in una notte oscura e senza immagini, estasi e uscita da ogni norma e da ogni legge morale. E anche qui i mistici dicono che questa è la via che conduce all'indistinzione della vita, via che l'intelletto ha riempito di cose, di frammenti, di macigni, di ostacoli dai bordi taglienti.

Non è questa la verità oscura del piccolo e crudele Naphta nella *Montagna incantata*, che esprime una religiosità che il buon Settembrini definisce «libidinosa»? Non è questa la verità di tutti i romanzi di Georges Bataille? In essi non si afferma forse che nel peccato, che si manifesta soprattutto nell'indistinzione febbrile dell'orgia, scopriamo la verità occulta, muta e senza parole, che solo nell'estasi erotica e mistica può essere sperimentata, compresa e trasmessa, quasi sull'orlo dell'annientamento e della morte?

E dunque si spiega l'orrore di Settembrini, innamorato del mito della solarità greca, dell'amore pagano, ridicolmente legato all'immagine winckelmanniana dello sfiorarsi e dell'intrecciarsi di corpi luminosi, che non conoscono opacità, sudore, gemiti, di fronte all'amore notturno e disumano di cui la dissolutezza della febbre e l'ardore della malattia sono il simbolo, se non addirittura la diretta manifestazione. Ma lungo questa via si può procedere ancora nella notte, fin dove la «ragione» di Settembrini si dissolve senza rimedio. La febbre, infatti, non si limita a esibire il corpo affrancato dallo spirito, ma ci propone, nella malattia come nella cura, un tempo disumano, un tempo cioè che sembra non avere né inizio né fine. Nella vertigine della febbre, così come

nell'estasi, le forme del tempo si confondono e si fondono in una sorta di presente unico e senza estensione, attraverso la dilatazione, l'accelerazione, o addirittura la cancellazione degli usuali ritmi temporali. Il tempo diurno è svuotato, è un involucro senza senso: *wesenlos*, dice Thomas Mann, vale a dire senza alcun essere, inessenziale.

Negli stessi anni in cui Thomas Mann scriveva *La montagna incantata*, Aragon scrive *Il paesano di Parigi*, dove è ancora questione di febbre: della febbre del moderno, della metropoli. Anche Thomas Mann nel *Felix Krull* aveva scritto che la città è dunque «una manifestazione piena di contraddizioni». Aragon va oltre. Negli anditi della città, ma soprattutto nei parchi, in cui viene collezionata la natura insieme ai lacerti della civiltà e alle statue degli «eroi civilizzatori», quando «scende la notte», tutto sembra vacillare sotto gli alberi. Qui ci illudiamo di cercare e trovare piacere, ma, «nelle pieghe del terreno», si diventa subito «un trastullo della notte», che ci trascina «verso il cuore cupo del giardino», là dove sperimentiamo l'«eclissi della ragione».

Qui, in questo «luogo di confusione» di ogni limite, «l'uomo ritrova l'impronta mostruosa del suo corpo. Urta con sé stesso a ogni passo». L'esiguo velo dei fiori e delle erbe è attraversato dalla mano che, protendendosi, trova lo spessore resistente e precario del corpo. Mani che si intrecciano, corpi che si toccano muti, e lo staccarsi frettoloso degli amori fugaci in un'improvvisa sensazione di freddo e di disagio. L'amore si tende nell'istante dello spasimo, sullo sfondo dell'orizzonte popolato di voci e di luci, scena solitaria di fronte a una affollata platea, nell'ora del brivido, quando appunto il parco diventa «teatro di desideri, pieno di delitti mentali, di spasimi immaginari».

62.

Non ho riportato qui sopra alcuni passi sulla febbre dal mio libro *Metamorfosi* solo per illustrare una dimensione del corpo, ma per riaprire un sentiero che mi pareva di aver chiuso in modo non del tutto soddisfacente. Attraverso queste righe ho ritrovato la morte intorno al corpo come un alone, più che come il luogo di una verità possibile, come invece avevo ipotizzato più sopra. Procedo ancora. Agathe, in un passo dell'*Uomo senza qualità* di Musil, di fronte all'immagine del suo corpo nudo si guarda come vedesse un paesaggio sconosciuto. La bellezza di quel corpo, fatta di rilievi e di avvallamenti e di superfici compatte e luminose, si libra inquietante nella profondità dello specchio in cui affiora il volto sconosciuto di una rivelazione oscura, muta e urgente, ma inafferrabile. Agathe, appena rivestita, ma ancora presa nell'insolita rivelazione della sua nudità, cerca una capsula di veleno nascosta nei suoi bagagli. La grande e oscura rivelazione sembra dunque rimpicciolire e calare nella forma del minuscolo, mortale oggetto che Agathe tiene pensosa fra le dita. Questo è il simbolo accessibile che sembra contenere l'inaccessibile della sensazione - «Io sono un poco morta», che Agathe provava sovente -, «e proprio in momenti come quello, in cui aveva appena rivelata l'armonia e la salute del suo giovane corpo, quella bellezza scattante che nelle sue misteriose componenti è così imperscrutabile come la decomposizione degli elementi nella morte».

La superficie e lo spazio del corpo, che si è rivelato nello specchio come una terra incognita, come un paesaggio, che si profila attraverso linee lisce, digradanti, levigate, che improvvisamente si aggrovigliano in selvose zone d'ombra, si raggruppano in avvallamenti e rientranze imperscrutabili, in scoscendimenti e precipizi, ma anche in minuscole

rughe e increspature, fanno affiorare, come da un abisso, lo sguardo del tempo, l'occhio pietrificante della metamorfosi, la seduzione della morte.

63.

Sono state attivate molte tecniche per offuscare l'enigma del corpo, per rendere opaca la sua evidenza, o per celarla dietro una luminosità abbagliante. Yukio Mishima, per esempio, parla degli esercizi che hanno trasformato il suo corpo in sole e acciaio, in luminosità e forza pura. L'esercizio fisico qui si confonde, fino a essere indistinguibile, con la macerazione che i mistici hanno operato sul corpo non per elevarlo, ma per abbassarlo e inabissarlo al di fuori del campo visivo e percettivo. Sublimare il corpo fino alla solarità corrisponde all'annientamento del corpo che il mistico ha conosciuto spingendolo nella notte. La mistica solare e marziale di Mishima e quella religiosa di Juan de la Cruz sono la negazione di ciò che Nietzsche aveva definito «la grande ragione del corpo», quella che muove le dita di Wilhelmine nella *Lucinde* di Schlegel all'esplorazione di sé: a una esplorazione che durerà tutta la vita.

64.

Ma devo essere sincero. La ripresa di questi temi non è stato soltanto il desiderio o il tentativo di riaprire un sentiero là dove il discorso sembrava doversi chiudere in una «occupazione da santi». È stata anche la tentazione del rinvio rispetto al tema che è affiorato quasi in ogni pagina di questo libro, cioè rispetto all'eccesso di corporeità che emerge nella vecchiaia e soprattutto nella morte.

65.

Facciamo un passo indietro, ed esattamente al punto in cui abbiamo incontrato nelle parole di Eliot l'«intersezione del senza tempo col tempo», vale a dire l'intersecarsi della mia storia e di tutte le storie e della storia con ciò che non ha storia perché travalica ogni parola e ogni possibile silenzio: ogni possibilità di racconto.

Noi siamo un grumo, un intreccio di storie, e forse il nostro compito è dare un seguito ai racconti che si sono depositati in noi, e che parlano della solita lotta tra il bene e il male, tra la vita e la morte, tra ciò che sappiamo e ciò che non sappiamo. Eppure c'è chi ha raccontato un tempo senza tempo, c'è chi ha affrontato il paradosso di una storia che si muove a partire dall'assenza di storia: dall'assenza di memoria delle storie che hanno determinato il nostro essere, la nostra identità, il nostro rapporto con il mondo.

All'inizio è stato Kafka. Chi è Josef K.? Qual è il suo passato? Di che cosa è colpevole, o almeno per quale motivo è accusato e messo sotto inchiesta? Una tempesta sembra aver attraversato la sua vita e la sua mente, senza che egli nemmeno se ne accorgesse, una tempesta che ha trascinato via rapinosamente, come in un nugolo di polvere, memoria e ricordi, lasciandogli solo la dimensione del presente. Una sola cosa affiora del suo passato: uno zio che viene dalla campagna preoccupato che egli non si difenda a dovere dalle innominate e forse innominabili accuse di cui è investito nel suo procedimento penale. Alla fine Josef K., sul bordo estremo della morte, si interroga non sulla legittimità dell'esecuzione, ma sul fatto di non aver tentato tutti i possibili che comunque devono essere chiusi dentro la nostra esistenza. «La logica», che ha guidato l'inchiesta e che ora ha deciso la sua morte, «è incrollabile ma non resiste a chi vuole veramente vivere», e dunque c'era forse un aiuto possibile, un'obiezione dimenticata, un giudice non

interpellato, forse un altro tribunale. E la vergogna di non aver tentato il possibile cade su di lui, e si prolunga oltre la sua morte.

Ma il possibile – ciò che non è ancora avvenuto – può dispiegarsi solo se alle sue spalle esiste un passato. Questo è quello che emerge da tutta l'opera di Samuel Beckett. Godot non arriverà mai perché Vladimiro ed Estragone, insieme al loro passato, hanno dimenticato anche il senso dell'attesa. In *Finale di partita* Beckett è ancora più esplicito. Il passato, Nagg e Nell, è rifiuto, spazzatura, residuo privo di senso. E per quanto Hamm chiedi a Clov di guardare dalla finestra, per scrutare se esiste ancora qualche traccia o qualche indizio di qualcosa che può arrivare dentro questo spazio in cui ci si muove come in un'oscura e insensata prigione, dalla finestra non si vede nulla. L'unica debole memoria, sull'orlo estremo della sua evanescenza, è quella di una figura infantile che non riesce mai a fissarsi in un ricordo e quindi in una promessa. E così si continua, senza nemmeno la speranza che ci sia alla fine una fine, in un presente eterno quanto irredimibile.

«La cosa più semplice», scrive Beckett nell'*Innominabile*, «sarebbe cominciare, se cominciare non significasse sempre e comunque continuare, senza sapere dove la cosa è iniziata, dove essa ci possa portare.» E nemmeno è possibile appoggiarsi alla propria stessa opera passata, ai libri che si sono scritti, alle cose che si sono pensate, ai personaggi che sono stati proiettati sulla scena del mondo. Non è possibile infatti farsi «trasportare nella stessa carretta con le proprie creature». In fondo i dolori che questi personaggi hanno figurato nel mondo, di cui essi sono stati portatori, «non sono nulla in confronto ai miei», dice l'*Innominabile*, «nient'altro che una piccola parte dei miei, quella dalla quale pensavo di potermi distaccare per contemplarla». Una piccola parte, insignificante, e dunque «ora se ne vadano, loro e gli altri, quelli che hanno servito» e che ormai, a questo punto, non servono più.

66.

Sfugge a questa malattia del tempo l'opera di Proust e quella del suo più grande commentatore Walter Benjamin? Il tempo per Proust, come per Benjamin, è una grigia distesa, una coltre senza colore, che ha al suo interno una fodera screziata di colorati arabeschi: gli istanti del tempo-ora, così carichi di tempo, dice Benjamin, da scoppiare e rivelare in sé schegge non solo di futuro, ma addirittura di tempo messianico, del tempo della redenzione.

Proust si era limitato a ipotizzare una salvezza dalla malattia del tempo nell'opera d'arte, vale a dire nella forma che fosse in grado di chiudere in sé, in una giusta proporzione, la presenza e l'omissione, la memoria e l'oblio. Benjamin va oltre. Perché l'attimo che si affaccia al nostro sguardo sia «storia» – una storia individuale o collettiva –, deve incontrarsi con un altro tempo «attraverso circostanze che possono essere separate da esso da millenni».

Quale tempo deve incontrare la nostra situazione attuale perché essa abbia senso? Quale tempo deve intersecarsi con la mia situazione attuale perché questa assuma il significato di una storia, perché io la possa vivere e raccontare comunicandola ad altri in una costellazione, in una figura? E se questo incontro non dovesse mai accadere, allora vivrei in un assoluto presente popolato di macerie da cui persino l'angelo della Nona delle *Tesi sul concetto di storia* di Benjamin viene strappato via, perché nessuno, nemmeno l'angelo, può ricomporre l'infranto, far sì che il pugno di polvere che stringo tra le mani ridiventi una casa, un paesaggio, un volto che forse un giorno mi ha sorriso e che oggi è scomparso in un passato irredimibile.

Questo tempo, irrimediabilmente presente, è già stato descritto dal pensiero gnostico. L'eone del tempo presente è l'eone del peccato, che è rivolto alla morte. Questo tempo, scrive Taubes, ha in sé il principio della morte. Fantasmî del passato e larve del futuro si incontrano in questo presente in una danza insensata e in essa si consumano. Il tempo presente, allora, il tempo di questa grottesca sarabanda spettrale, «ha in sé l'alito pestilenziale della morte».

Ma dove si manifesta questa percezione del tempo, confitto in uno spazio in cui il passato è ombra e il futuro è invisibile come il muro su cui si affaccia la stanza di Gregor Samsa nella *Metamorfosi* di Kafka, muro che diventa anch'esso invisibile via via che egli procede nella sua mostruosa trasformazione? Dove si manifesta questa percezione del tempo in cui anche l'attimo, che già Platone nel *Parmenide* diceva essere sottratto al tempo, essere *atopos*, è sull'orlo dell'evanescenza?

Potremmo dare una risposta immediata e terribile. Questo è il tempo della vecchiaia, quando, come dice Améry, il corpo cessa di essere una mediazione con il mondo. Quando l'orizzonte delle attese si abbassa nel conto degli anni o dei mesi che mi separano dalla fine, e il passato si confonde fino a diventare indistinguibile, e il mio corpo diventa questo dolore che mi prende al fianco, o questa smorfia che scorgo nello specchio, o il tremito inarrestabile delle mani che sfugge a ogni mio controllo.

Ma prima di entrare dentro questo spazio riflettiamo ancora sul tempo-ora.

68.

«Se tutto il tempo è eternamente presente / tutto il tempo è irredimibile», scrive Eliot (*Quattro quartetti*, I, 1). Tutto il tempo oppure ogni tempo? Tutto il tempo nel suo scorrere da nulla a nulla, oppure anche ogni istante del tempo che in questo corso è contenuto, e dunque anche il mio tempo, il tempo della mia vita, il tempo della memoria e della speranza?

«Il genere umano / non può sopportare troppa realtà» (I, 1). Non può sopportare la percezione abissale del prima e del dopo; non può sopportare nemmeno l'idea che «ciò che è vivo può solo morire» (*ivi*, I, 5); non può sopportare che le sue parole marciscano in un vano tentativo di dire l'indicibile, per esempio il giardino delle rose perduto, per sempre perduto; o che la cenere sulla manica d'un vecchio sia quel che resta delle rose bruciate, polvere di ciò che fu; non può sopportare che non ci sia né una fine né un supplemento (*ivi*, III, 3); non può sopportare il buio: «Buio, buio, buio. Tutti sono nel buio». Allora la concatenazione, l'intersezione «di passato e futuro», che è intessuta «nella debolezza del corpo che muta», potrebbe essere una protezione dell'umanità da ciò «che la carne non può sopportare: cielo e dannazione». In una parola, l'eterno che balena al di là di ogni istante.

La fine precede l'inizio. Di fatto non c'è fine. Fine e inizio sono sempre lì «prima dell'inizio e dopo la fine» (*ivi*, I, 5). Non avrà fine dunque «il viaggio dei rottami alla deriva». Non è fine infatti il lamento senza voce, né l'appassire di fiori appassiti, «né il vuoto di dolore che è senza dolore e immoto / né la deriva del mare né i rottami alla deriva» (*ivi*, III, 2). Eppure ogni tanto percepiamo qualcosa nel tempo che sembra esservi rappreso «in forma di limite tra essere e non essere» (*ivi*, II, 5), ed è questo che cerchiamo di cogliere, al di là dello sfarinarsi delle nostre parole, in una trama, in una forma, in una figura (*ivi*, I, 5).

Ma «sui volti tirati, pieni di rughe di tempo», sui volti di uomini ormai

mulinati come pezzi di carta nel vento freddo, non c'è nemmeno questo: c'è il disseccamento del senso (ivi, II, 3). Nella vecchiaia, anche la figura in cui ci siamo forse illusi di cogliere nel nostro mutamento una verità che non muta, e di stringerla nella trama di una storia, si sfalda e si deforma. «Man mano che invecchiamo / il mondo diventa più strano, la trama più complicata / di vivi e di morti.» Davanti a noi nemmeno più l'immagine, ma forse soltanto l'odore di «tutta una vita che brucia in ogni istante» diventando «vecchia pietra che non può essere decifrata» (ivi, II, 5). E allora cade anche l'ultimo orgoglio di fronte alla percezione della potenza che declina, e anche la devozione «potrebbe sembrare mancanza di devozione». Quando si diventa vecchi la trama del passato diventa altra. Lo sviluppo, l'intreccio di cose e di eventi che ci hanno portati a questa condizione, appare determinato da un errore, o addirittura un «modo di rinnegare il passato» (ivi, IV, 2).

Cenere sulla manica d'un vecchio
È tutta la cenere rimasta delle rose bruciate.
Polvere sospesa nell'aria
Segna il luogo dove una storia è finita.
La polvere respirata era una casa -
Il muro, il rivestimento di legno e il topo.
La morte della speranza e la disperazione,
Questa è la morte dell'aria.

69.

Ma Eliot procede oltre.

Lascia che io ti illustri i doni riservati alla vecchiaia
Per coronare gli sforzi del tempo della tua vita.
Primo: il freddo attrito di sensi smorenti
Senza seduzione, che non offrono promesse
Ma l'amara assenza di sapore di un frutto d'ombra
Quando anima e corpo cominciano a crollare.
Secondo: la coscienza impotenza rabbiosa
Di fronte all'ultima follia, e la lacerazione
Di risa per ciò che più non diverte.
In ultimo: l'angoscia di passare in rassegna
Tutto ciò che hai fatto e tutto ciò che sei stato; la vergogna
Di motivi rivelati tardi, e la coscienza
Di cose fatte male e fatte a danno d'altri
Che una volta hai scambiato per esercizio di virtù. (ivi, IV, 2)

Il vecchio, un vinto, dunque. E ciò che abbiamo appreso dai vinti è un simbolo, «un simbolo perfetto nella morte» (ivi, IV, 3): *un simbolo che diventa perfetto nella morte*.

Eppure, dice Eliot a conclusione dei *Quattro quartetti*, non cesseremo di esplorare e, alla fine di questa esplorazione, quando saremo al punto di partenza, forse sapremo quello che sembra affiorare nello sguardo celato di bambini tra i rami di un melo. Figure di bambini, come la presenza misteriosa di un bambino o di bambini attraversa quasi inavvertita e inavvertibile le pagine di Beckett.

70.

Canetti ha combattuto tutta la vita contro l'idea della vecchiaia come sottrazione e persino, paradossalmente, contro la morte. Eppure, come ha detto Petrarca, *veniet dies quo te in speculo non agnoscas*: verrà giorno in cui non ti riconoscerai nello specchio, verrà giorno in cui quello che vedrai nello specchio ti comunicherà disagio, se non il disgusto di cui parla Améry, quando, disceso un nuovo gradino della sofferenza e dell'estraneità, ti renderai conto che quel gradino non lo

potrai più risalire, che da quel momento la tua vita scorrerà per sempre a un livello diverso da quello che ti è stato fin qui noto. E, di gradino in gradino, arriverai al punto in cui avrai la percezione che il mondo ti sfugga, che le cose si sgretolino tra le tue mani. E più avanti, solo un poco più avanti, come dice ancora Améry, che esso ti diventi ostile, nemico. È il momento in cui ti sembrerà di essere diventato solo corpo, e questa sensazione si accompagnerà a qualcosa di simile alla nausea che è, continua Améry, «una delle disposizioni di fondo dell'uomo», ineludibile, come è ineludibile l'eros.

71.

Jane, protagonista di uno straordinario romanzo di Doris Lessing, *Il diario di Jane Somers*, incontra la vecchiaia. Ma questo incontro le apre le porte del suo stesso invecchiamento. In *Se gioventù sapesse* Jane si trova in casa con l'uomo con cui sta stringendo una relazione, eppure sono smarriti, confusi, turbati. «Era del tutto impensabile che potessimo andare di là in camera da letto, spogliarci e fare l'amore.» Potrebbero spegnere la luce, per cancellare nel buio le tracce che segnano i loro corpi. Richard lo dice, però aggiunge subito: «Ma in questo caso non sapremmo neppure con chi stiamo facendo l'amore».

La vergogna. Kierkegaard ha detto che nel pudore e nella vergogna c'è angoscia: un'angoscia terribile e ambigua di cui si può pure morire. Ma se la vergogna ha potuto avere la meglio sull'Eros, nel rapporto mancato tra Jane e Richard, la vecchiaia ha la meglio anche sulla vergogna. Paul Léautaud, dopo aver descritto nei suoi diari i rapporti con la sua amante, in *Diario particolare* descrive i suoi rapporti con un'altra donna incontrata alle soglie della vecchiaia. È la descrizione delirante e spudorata ed esaltata del sesso, anche se ridotto a ciò che Michel de Montaigne ha definito «un pollice di meschino vigore che l'accende tre volte alla settimana, ad agitarsi e stizzirsi con la stessa furia come se avesse qualche grande e legittima battaglia nel ventre».

Per Léautaud non è nemmeno tre volte alla settimana, anzi c'è l'astinenza di settimane per garantirsi questo «pollice di meschino vigore». La donna su cui si accanisce è brutta, dice Léautaud, orribile, senza grazia. «Niente vita, niente fianchi, niente sedere. Grossa in alto come in basso. Un grosso sanguinaccio. Per giunta una pelle e una carnagione spaventose.» Ma ciononostante c'è dichiarato l'orgoglio di essere rimasto «in erezione per venti o venticinque minuti». Questo orgoglio uccide la vergogna, per esempio di essersi sporcato le mutande recandosi all'appuntamento. «Per fortuna, al mio arrivo, era uscita a far le spese e così ho avuto tempo di pulirmi nel suo bagno.»

Non sappiamo nulla della vergogna di Jean-Paul Sartre nel terribile processo della sua precoce decadenza, descritta con impietosa ma complice precisione da Simone de Beauvoir nella *Cerimonia degli addii*, quella decadenza che l'ha portato a perdere progressivamente il controllo dei suoi sfinteri e della parola. Indifferente si alza dalla poltrona per salire alla stanza da letto lasciando dietro di sé una pozzanghera di urina.

72.

Sartre nell'*Essere e il nulla* ha operato uno scarto significativo rispetto alla tradizione, a cui, spesso senza riconoscerlo, si sono rifatti molti studiosi successivi. Lo scarto è di ordine filosofico e antropologico, e comporta uno spostamento dell'asse dello sguardo dal vedere all'essere veduti. Io sono non in quanto soggetto, ma in quanto oggetto di uno sguardo: in quanto uno sguardo, anche uno sguardo solo

possibile, che si manifesta per esempio nel fruscio delle foglie di un cespuglio, o in una porta sbattuta, o nello scalpiccio di un passo, mi rende cosciente di essere visibile e dunque vulnerabile; suscita in me vergogna, o timore, o attesa. Ma forse c'è un momento in cui quello sguardo si acceca, o si accecano i miei occhi che cercano quello sguardo, e tutto, veramente tutto diventa indifferente.

Occhi guardano Jolanda Moskovitch (Yehoshua Kenaz, *Voci di muto amore*). Guardano i suoi occhi prima di tutto, di «un azzurro sorprendente, un azzurro primario, limpido e chiaro come di un cielo lontano e perduto», che spuntano da un volto avvizzito, tra palpebre devastate, sopra la devastazione di un corpo, che talvolta sembra farsi di pietra, rigido e greve, tanto che è scossa, allora, «da un odio disperato per il proprio corpo, quella forma pesante, estranea».

Jolanda è in un ospedale, un ospedale pieno di vecchi, uno spazio sospeso tra l'ospizio e la solitudine di case così vuote da sembrare l'anticamera della morte: una zona grigia che talvolta «pare peggio di Treblinka». Jolanda va spesso in bagno a guardarsi nello specchio, soprattutto per i capelli, che trattava «quasi come un oggetto sacro, come se in essi si celasse un tesoro che bisognava difendere». Forse sono proprio i capelli - curati ogni settimana da una parrucchiera - che le impediscono di cedere alla voce interiore che le sussurra: «È tutto inutile, è tutto finito da un pezzo, non c'è più niente, niente».

Magari capita di trovare un cadavere steso sul pavimento del bagno, ma questo non impedisce a Jolanda di tornare costantemente davanti a quello specchio, ma per vedersi via via sempre diversa, terribilmente diversa. Non soltanto perché la pettinatrice non viene più, e i suoi capelli si immiseriscono grigi e radi, ma perché Jolanda ha incontrato un uomo, Lazar, un pittore che è stato ricoverato da poco. Anche Lazar è un vecchio: le sue dita sono grosse, enfiate, e le unghie accartocciate, d'un marrone verdognolo «come fossero marcite», ma in lui c'è ancora una prepotente volontà di vita che sembra rompere l'atmosfera di ottusa claustrazione che grava sull'ambiente e che rende tutti estranei e condannati.

Lo specchio le restituisce ormai un volto di vecchia donna malata, una testa che sembra essersi rattrappita sotto i capelli senza vita. Jolanda reagisce. Si veste di pesanti abiti d'una grottesca eleganza, e accentua il rosso delle labbra, il belletto, il rimmel. Ma tutto questo non la può difendere da un specchio ancora più crudele: lo specchio di uno sguardo altrui, lo specchio del ritratto che Lazar traccia di lei, con le sue mani che sembrano morte. Il suo volto appassito emerge dalle linee aggrovigliate del disegno come fosse uscito da un cataclisma, come se ogni segno denunciassero l'imminente morte della carne.

La vita è una ferita che non si rimargina, dice Lazar. Ora la ferita si slabbra e si fa terribile, oscena, nello specchio che la vede sempre diversa, sempre più straniera a sé stessa. Non possono consolarla le mani di Lazar, fredde, con dita che strusciano come vermi, perché Jolanda, quando si guarda, vede ora la donna del ritratto: così è stata vista e non potrà più sottrarsi a quello sguardo, che le è restituito anche da quella sorta di strano e terribile sosia che la guarda dal vetro gelido dello specchio.

Viene un'altra pettinatrice, i capelli riprendono forma e colore, ma su di lei è ormai calata una maschera incancellabile, una maschera di indifferenza, che non è più solcata dal sorriso. Nulla di ciò che è esterno la colpisce più: non il dolore delle compagne di stanza, non la morte di Allegra, la donna che le è stata più vicina. Jolanda deve dimenticare

perché altrimenti, pensa, «non avrà la forza di vivere».

E quando è prossima a uscire dall'ospedale, in cui in un primo tempo si era sentita protetta, per tornare nella sua casa vuota, si fa i capelli neri, e copre il suo volto di un trucco così pesante che assomiglia al volto dell'angelo della morte. Ma a casa comincia la solitudine, il terrore che alla solitudine vera si accompagna. Un infermiere dell'ospedale, che diceva di volerla aiutare a entrare in un ospizio in cambio di un testamento a lui favorevole, la tempesta di telefonate ambigue e minacciose, finché Jolanda si affida alle mani di Adele, una donna che veniva in ospedale a curare e a massaggiare Allegra.

Adele le fa il bagno, la sdraia sul letto, la massaggia. «La signora Moskovitch la sentì ansimare, degli sbuffi ritmati come di una macchina. In quel massaggio c'erano impegno e destrezza ma nemmeno un briciolo di amore, per risvegliare il corpo dal sonno mortale che lo attanagliava.» Anzi, quando le mani di Adele le divaricano le gambe, vanno su e giù per le cosce, le carezzano la vagina, per poi passare alle natiche e ritornare all'inguine, Jolanda riapre gli occhi e vede Adele «seduta sul letto, con la fronte corrugata per lo sforzo, un viso di persona schiacciata dal peso della vita chino sulle pieghe del ventre che le sue mani stavano massaggiando». Il suo corpo è carne abbandonata, che non avrà più l'inquietante grazia di una carezza, ma solo la forzata manipolazione di una professionista. Ciononostante Jolanda le firmerà tutte le carte e le lascerà l'appartamento in eredità. Jolanda non ha più nulla, se non quelle mani indifferenti che la legano in qualche modo al mondo. Jolanda non è più nulla. E una notte si sveglia, con l'impressione che le strisce unte lasciate sulla sua pelle dalla crema usata per il massaggio le solchino il corpo come lame roventi. Intorno a lei è solo silenzio, un silenzio che non ha mai sentito prima, che si ricompone dopo ogni rumore come l'acqua che ricolma ogni solco che la divide. Esce sul balcone.

Ogni cosa era risucchiata verso un altro mondo, un altro tempo: tutto intorno a lei continuava a svuotarsi finché si ritrovò prigioniera in una bolla trasparente di vuoto, nella nudità e nell'assenza totale.

È il silenzio, il vuoto, l'assenza in cui finisce per implodere anche l'aspra, luciferina e dionisiaca sessualità del vecchio Sabbath nel grande romanzo di Philip Roth, *Il teatro di Sabbath*.

73.

Sandra Petrigani ci propone, in un libro sulla vecchiaia, o meglio, come dice il titolo stesso, sui vecchi (S. Petrigani, *Vecchi*), una serie di racconti nei quali i vecchi stessi narrano la loro solitudine, la loro fierezza, il senso del vuoto, ma anche il paesaggio, ma anche le cose. Il loro racconto finisce per dare al mondo la forma delle loro parole e delle loro immagini. Il libro perde parte della sua tensione soltanto quando alla voce dei vecchi si sostituisce la voce di una operatrice sociale, molto vicina, troppo vicina a loro. Li chiama affettuosamente «i nonni». Ma questo affetto, questo appellativo sono impari al destino che qui si disegna. Sono impari quando, come scrive Sandra Petrigani, si consideri «la vecchiaia non il limite estremo della condizione umana, ma la condizione umana nel suo stato più autentico», nella sua estrema nudità che sfiora l'essere stesso della verità. La domanda che continuamente emerge, in questo approssimarsi insieme della morte e della verità, è: «Cosa succede all'uomo messo di fronte a sé stesso quando non ha altro che sé stesso cui appigliarsi?».

La questione fondamentale è posta. Il vecchio è così carico di vita che

in lui non rimane altro che la vita stessa. Ma questa vita ha diritto di asilo in un mondo che è sempre stato e che è dominato dal potere? Il vecchio non può nulla: non ha potere sessuale, talvolta non ha potere nemmeno sulle sue escrezioni, e dunque sul suo corpo, non ha potere sugli altri. Eppure questa è «la condizione umana nel suo stato più autentico», perché a questo punto la vita, la vita nuda, scopre anche il suo altro lato, il lato della morte, che non appare mai nella logica del potere se non attraverso l'immagine della distruzione e dell'annientamento.

Rilke diceva che la possibilità di vivere il doppio regno, quello della vita e quello della morte, dà all'uomo una ricchezza che nessuno possiede, nemmeno gli angeli. Ma chi, ripeto, è in grado di vedere questo valore? Forse soltanto chi ha avuto accesso alla vecchiaia stessa. Ma quando essa entra dentro di noi come una condizione che dà un senso addirittura al nostro sguardo?

Ricordo mia nonna. Ricordo le storie che raccontava. Mi pareva la regina di quelle storie, un emissario del mondo in cui queste avevano luogo. Bambino, non ho mai percepito la sua vecchiaia. La vecchiaia è entrata in me attraverso la vicenda di mio padre. Il distacco definitivo dal lavoro e la coincidenza di un intervento chirurgico lo avevano spinto in un viaggio oscuro nella solitudine. Si era astratto dal mondo e sembrava vivere nel silenzio, da cui emergevano immagini di morte. Poi è tornato dal suo viaggio. E, nel ritorno, aveva mantenuto la sua astrazione dal mondo degli affari, delle imprese, delle azioni, e aveva investito tutto nella dolcezza. Presentava al mondo che lo circondava il volto dell'impotenza, della debolezza e della dolcezza. Era diventato vecchio, e io vivevo la sua vecchiaia: la sua vecchiaia entrava dentro di me e diventava la mia stessa vecchiaia anticipata.

Ma se questa debolezza e questa dolcezza avessero dovuto misurarsi con il mondo degli istituti, delle assistenze domiciliari, del volontariato spesso invadente e oppressivo? Dal libro di Petrucci salgono parole tremende, là dove non è la morte incombente ma la vita stessa a diventare terribile. «Penso raramente alla mia morte [...]. La mia vita è stata un orrore. Sacrifici, povertà, morte. La vita è sempre un orrore. Per niente al mondo la rivedrei. Rivivere la morte di due figli? Ma non rivedrei nessun'altra vita, nemmeno la più bella. Non esiste una vita bella, per nessuno, da nessuna parte.» Oppure ascoltiamo le parole dell'«architetto che tremava», un artista che riesce a cogliere la forma anche nei tratti incerti che la mano tremante traccia sul foglio, che però si è liberato di tutto, perché «non gliene importa più niente». Non solo delle cose si è liberato, ma anche del tempo, perché questo, come ha scritto Eliot, è insopportabile; perché bisogna dimenticare per continuare a vivere, come ha detto Jolanda nel romanzo di Kenaz. «È così lontano il passato, stento a credere che sia davvero mio. Forse non è mai esistito, forse crediamo in un'illusione, l'illusione di vivere. Forse la verità è tutta un'altra cosa.»

Il «più» di vita che, secondo Canetti, è nella vecchiaia sembra qui rovesciarsi nella percezione della vita stessa come illusione. La vita nel suo stato più autentico, come ha detto Petrucci, sembra qui rivelarsi appunto come illusione, sogno o incubo da cui non si esce svegliandosi, ma entrando in un estremo torpore. Adagiandosi in una sorta di percezione anticipata della morte.

ironico o dionisiaco? Non c'è più nessuno che accanto al fuoco racconti storie, proiettando il passato – il passato personale e il passato della fiaba, del mito e del folklore – nel presente in una trama in cui si disegni anche l'avventura della vita, la ventura di una speranza?

Eppure, per quanto cerchi, trovo futili le consolazioni, per esempio quelle di Cicerone nel *De senectute*. Sembra che egli parli di un'altra cosa, rispetto alla vecchiaia che noi conosciamo. Forse oggi, con il prolungamento della vita negli ospedali e negli ospizi e nella solitudine delle case, la vecchiaia è davvero diventata un'altra cosa, tanto che non può più sorreggerci la sapienza del passato, e in essa vediamo quella vita nuda che, secondo Giorgio Agamben, ci espropria del nostro *Bios*, della vita come tessuto di eventi, di esperienze, della vita come storia e racconto. La carne tremante del vecchio sembra assumere lo stigma della «sacertà» – del sacro che è sempre orrore, timore e reverenza.

Certo, nella vita abbiamo incontrato altri vecchi, che manifestavano volontà di vita e di essere, e che abbiamo invidiato e ammirato. Episodi, di fronte al dilagare di una condizione del vecchio che sempre più assomiglia a quella di Giobbe quando, dal suo mucchio di paglia putrida, leva verso Dio il suo terribile *perché?* che non riceve risposta alcuna. Dio all'inizio tace. Quando parla è per dire che Giobbe non può capire. Dio alla fine sana Giobbe, lo reintegra nelle ricchezze perdute, ma non può far sì che i suoi figli non siano morti. Nemmeno Dio può far sì che ciò che è stato sofferto non sia stato patito. Forse nel *Libro di Giobbe* c'è quello che in esso non è mai stato letto: nemmeno Dio può medicare della vita.

75.

Sta seduto su una sedia di formica e metallo vicino al letto d'ospedale in cui dovrà entrare. Sta aggrappato a quella sedia per non cedere, per non cadere, e per saldarsi a essa e ai vestiti che ancora indossa e che non vuole togliersi. Quando si sarà spogliato e rivestito con un pigiama e accanto a lui ci saranno i medici che sopra i loro abiti portano un camice, e dunque sono doppiamente vestiti, il suo corpo sarà ancora suo soltanto per il peso che lo farà aderire al materasso e per il dolore che lo farà gemere, il gemito che ora cerca di trattenere trasformandolo in un respiro affannoso e pesante. Tutto il resto apparterrà a loro e alle macchine a cui sarà collegato.

Null'altro sarà suo, se non la memoria. Ma anch'essa si è appannata. Riesce a far emergere soltanto segni, alcuni di essi remoti, che egli immagina si siano generati da un grumo oscuro che è dentro di lui, che qui ora sta diventando palese. Gli altri ricordi sono evanescenti, e sembrano spirare insieme al suo alito che sa essere greve e impuro. Sa anche che, quando i medici domeranno il suo dolore, egli sarà nulla, avrà perduto ogni contatto con il mondo e con il suo stesso corpo.

76.

Una scheggia di storia per cercare di dire ciò che mi appare indicibile. Una scheggia che per ora non si collega alle altre schegge di storie che sono disseminate in questo libro, anche se potrei fare di questo vecchio sul bordo di un letto d'ospedale un personaggio minore della storia che è affiorata in queste pagine e che non ha ancora trovato una trama: potrei farlo diventare il padre dell'inquisitore o dell'assassino, mettendoli di fronte a una doppia morte. O della donna trovata morta sul letto, o di quella che forse è morta assassinata in un parco, facendo di questi eventi l'elemento che scatena l'ultima stazione del dolore nel vecchio.

In realtà, mi rendo conto che ho tenuto la vecchiaia a distanza, attraverso le parole di altri, che pure entrano così atrocemente in essa. Potrei aggiungere quelle di Clarice Lispector sul corpo espropriato, alieno, neutro, e quindi demoniaco che sembra poter avvertire solo il sapore del nulla. O le parole di Borges in *Insonnia*, che ho già ricordato in un altro luogo di questo libro:

Che cosa è longevità?

È l'orrore di essere in un corpo umano le cui facoltà declinano, è un'insonnia che si misura in decenni e non concerne le lancette di acciaio, è il peso di mari e di piramidi [...], è non ignorare che sono condannato alla mia carne, alla mia detestata voce, al mio nome, a una ripetizione di ricordi [...], al volermi affondare nella morte e non potermi affondare nella morte, a esistere e a continuare a esistere.

O potrei cercare di dirlo con le parole di Carlos Fuentes:

Sono questo. Sono questo qui. Sono questo vecchio con i lineamenti scomposti nei rettangoli irregolari degli specchietti. [...] Sono questo occhio solcato dalle radici di una collera accumulata, vecchia, dimenticata, sempre attuale. Sono questo occhio gonfio e verde fra le palpebre. Palpebre. Palpebre oleose. [...] Smorfia. Smorfia. Smorfia. Sono questa smorfia [...]. Bisogna pensare al corpo. [...] Al proprio corpo. Il corpo unito. Stanca. [...] Sento la paura di pensare al mio corpo. [...] Chiudo gli occhi e chiedo che il mio viso e il mio corpo mi vengano restituiti.

È Artemio Cruz che pensa e che parla e che sente con la morte che gli si approssima «il battito della pressione crescente».

O potrei cercare di dirlo con parole mie, altre mie parole:

Ottusa notte ottunde il mio cervello
sfinito dall'interminabile rovello
ch'è come verme che scava nell'avello
sfarinando carne e ossa in amara
poltiglia che s'invischia nell'avara
vita greve gravata dall'arsura.

Remote nuvole corrono veloci
tracciando forme di pensieri atroci
attorno a me bisbigliano le voci
che parlano nel buio della mente
chi sa se qualcuno ancora sente
il gemito che rigurgita dolente.

S'opaca il mondo, gravi e pesanti
premono le cose vitree trasparenti
straniere immisurabili e apparenti
si muovono e gravano d'appresso
inturbinandosi all'ingresso
dell'oscuro inesorabile recesso

là dove son destinate a evanescenza
là dove non esiste più una scienza
nel torpore che invade la coscienza
chiamato tedio noia fatica esaurimento
lassitudine stanchezza e poi tormento
inaggirato immedicabile memento

del peso del mondo e della sorte
che preme e soffia sulle chiuse porte
il fiato aspro della nostra morte:
odore e alito di cantine disseccate
in cui giacciono memorie dismembrate
schegge e ricordi di vite frantumate

che giacciono disperse nelle buie celle
e di una fatica che è notte senza stelle,
di una fatica immota che non ha chiarore,
di una fatica che sovrasta ogni dolore,
di una fatica che non ha memoria,
di una fatica che non ha più storia.

Ma queste parole, in cui la fatica di vivere, la sensazione della vecchiaia sono tali che pare, come ha scritto Petrarca, che «la morte mi si sia intorno al collo attorta» facendo rattrappire le cose in cui ci siamo riconosciuti e che abbiamo amato, ci spostano verso un terreno ancora più accidentato e difficile: ci spostano verso la morte, verso il corpo che muore.

77.

Immortalis mors occidit - la morte, che è immortale, uccide -, ha scritto Pier Damiani. La morte appare nell'Antico Testamento insieme al sapere: *De ligno autem scientiae boni et mali ne comedas; in quocumque enim die comederis ex eo, morte morieris* («Non mangiate dall'albero del sapere del bene e del male. Infatti in qualunque giorno ne mangerete morirete di morte»). Questo comandamento del *Genesi* (2,17) è doppiamente paradossale, da un lato perché la trasgressione è punita da una minaccia di morte che Adamo ed Eva non potevano riconoscere come tale, perché essi della morte non sapevano e non potevano sapere nulla. D'altro lato, perché sembra aver ragione il serpente quando, rivolgendosi a Adamo e a Eva per invitarli al frutto proibito, afferma che «comunque non morirete di morte» (3,1-6). Enigmatica infine resta l'intenzione del testo originale, o del traduttore san Gerolamo, in questo ribadire «morire di morte», che è risolto dai traduttori della *Bibbia di Gerusalemme* con un «morirete di certo» nel primo caso, e nel secondo caso semplicemente con «non morirete».

Per adesso ci basta sottolineare la convinzione di Pier Damiani che non è la malattia o la spada a uccidere, ma la morte stessa. E l'affermazione biblica che l'accesso al sapere coincide con l'accesso alla morte, in quanto il sapere, questo sapere, è sapere il corpo. Il serpente promette sapienza, la sapienza che renderà simili agli dèi - *eritis sicut dii*, aggirato nella traduzione moderna in un «sarete simili a Dio». Ma quando la donna prese e mangiò il frutto e lo porse all'uomo, è il corpo che emerge in primo piano: «Furono aperti gli occhi di entrambi: e conobbero di essere nudi. Intrecciarono foglie di fico e fecero dei perizomi».

Kierkegaard ha colto nel *Concetto dell'angoscia* il senso di questo pudore connesso alla coscienza, allo spirito che è «determinato non solo come corpo ma come corpo con la differenza sessuale». Altro non sono il pudore e la vergogna che la consapevolezza di questa differenza, che è di per sé ambigua perché non conduce e non può condurre a nessuna sintesi, e dunque porta con sé la possibilità del «più profondo dolore perché è il più inesplicabile di tutti». In essa si manifesta l'angoscia vertiginosa della libertà che pone il singolo come singolo, ma è anche, al tempo stesso, un dolore che è «malattia mortale».

Ma della morte, abbiamo detto, noi non ne sappiamo nulla.

78.

La morte è un fatto che non assomiglia a nessun altro evento: è smisurato e incommensurabile a tutti gli altri fenomeni naturali, afferma Vladimir Jankélévitch, anche se si tratta di una sorta di «naturalità contro natura»: di una *naturalità innaturale*. Ci aspettiamo, ha scritto

John Katzenbach nel *Cinquantunesimo stato*, che «la morte sia precisa soltanto perché è definitiva. Ma non è così». Rimane comunque indefinibile. Dunque della morte non sappiamo nulla, ne siamo braccati come da «un mistero», continua Jankélévitch, «che [mi] concerne intimamente nel mio tutto, vale a dire nel [mio] nulla». E come potremmo saperne qualcosa se il nulla della morte «nega l'essere stesso dell'essere pensante»? Il pensiero del nulla è un «nulla di pensiero», è il niente dell'oggetto che annichilisce il soggetto, «di sorta che pensare il nulla e non pensare a nulla è dunque non pensare». Infatti chi riflette sulla morte, chi filosofeggia sulla morte, disquisisce sulla mortalità universale «come se la morte non lo concernesse affatto». Di fatto non la pensa: di fatto, non pensa.

Quindi la morte «è il nulla che distrugge il pensiero». Platone, con una torsione mirabile, nel *Fedone* ha affermato che la morte riguarda soltanto il corpo, e che essa pertanto è la liberazione del pensiero dal corpo; che è dunque il libero dispiegamento del pensiero e dello spirito ormai affrancati dalla «prigione del corpo». Ma, se questa separazione dello spirito e dell'anima dal corpo ha segnato tutta la cultura dell'Occidente, non appena ci mettiamo di fronte al problema della nostra morte non possiamo fare a meno di riconoscere che l'immagine del corpo morto, del nostro corpo morto, che giace come una cosa, fa emergere una negazione che rivolta questa cosa, questo oggetto, contro di noi, contro il soggetto che dovrebbe essere libero dalla costrizione delle cose e dei corpi. Un nulla, a questo punto, affiora nella nostra mente, «un solidissimo nulla», ha scritto Giacomo Leopardi, e questo nulla, che è appunto la morte, ci si presenta, dice ancora Jankélévitch, come «una negazione omicida».

La morte è il non-essere totale di tutto il nostro essere, della nostra anima come del nostro corpo, eppure essa si presenta, nella sua ineluttabilità, come «l'a priori del pensiero». Il pensiero è sempre sopravanzato dalla morte: essa è già da sempre lì, «opaca, impenetrabile, avvolgente». Dunque essa precede ogni nostro pensiero. Pur essendo un non-pensiero, o addirittura la negazione del pensiero, ne è tuttavia la condizione. Non possiamo pensare alcunché senza che sul bordo del pensiero si disegni il profilo buio della morte, come il margine bruno che corrode la foglia caduta e accartocciata. Ma se la morte è la condizione a priori del pensiero, ne è anche paradossalmente la meta, perché la morte, come dice ancora Jankélévitch, è «l'avvenire supremo, il futuro di ogni futuro».

All'inizio e alla fine della trama che il pensiero tesse per dare senso al mondo, la morte, anche quando non la pensiamo, sta al centro: nel nostro fondo più intimo, come «il segreto più nascosto», quel segreto che ci portiamo dietro senza poterlo comunicare a nessuno, in quanto è indicibile anche apofaticamente, perché essa, la morte, negazione radicale e assoluta, affonda dentro di sé ogni altra negazione. Solo nell'angoscia l'uomo realizza la sua propria morte, dice Jankélévitch: in un istante in cui l'assurdo mortale si affaccia come uno spettro davanti ai nostri occhi.

Lévinas è ancora più radicale. Nemmeno l'angoscia è questo sapere. La morte è la sfida che nessun pensiero o esperienza ha finora vinto:

Nella morte, nulla puro, senza fondamento, risentita più drammaticamente, con l'acuità di questo nulla più grande nella morte che nell'idea del nulla dell'essere (nel c'è che colpisce meno della sparizione), arriviamo a qualcosa che la filosofia europea non ha compreso.

Comprendiamo la corruzione, la trasformazione, la dissoluzione. Comprendiamo che le forme passano mentre qualcosa sussiste. La morte

taglia tutto questo, inconcepibile, refrattaria al pensiero, e tuttavia irrecusabile e innegabile. [...] Anche nell'angoscia, anche attraverso l'angoscia, la morte resta impensabile. Aver vissuto l'angoscia non permette di pensarla.

Il nulla ha sfidato il pensiero occidentale.

Forse Lispector ha sfiorato l'immagine della morte quando parla del contorno vuoto del disegno del suo corpo e del corpo dell'amante e ci confronta a una «nudità vuota». Oppure quando parla del «sapore del nulla», dell'esperienza diabolica del «neutro», che esprime l'inesprimibile della morte, e che l'ha resa «mostruosa».

79.

Immortalis mors occidit. Avevamo lasciato Nana nello splendore della sua carne dischiusa sotto l'ombra di un vello dorato, nella sua biondezza lussureggiante e lussuriosa; anzi, l'abbiamo lasciata che camminava ancheggiando verso via Chauchat salutando con la mano il paesano di Parigi a cui aveva insegnato che non c'è pensiero che non attraversi anche le regioni dell'eros, che non transiti anche attraverso il corpo.

Ora ritroviamo Nana riversa in un letto. Non è il letto madido e sgualcito che lascia spirare dalle sue coltri spiegazzate l'afrore dell'amore. La ritroviamo in un letto di morte.

Nana restò sola, la faccia all'aria nel luore della candela. Era un carnaio, un mucchio di umori e di sangue, una palettata di carne corrotta, buttata lì su un cuscino. Le pustole avevano invaso tutto il suo corpo, con le punte che si toccavano e, vizzie e ammaccate, con un aspetto grigiastro e fangoso, sembravano già una muffa della terra su quella poltiglia informe, in cui non si riconoscevano più i lineamenti. Un occhio, il sinistro, era completamente scomparso nel gonfiore purulento; l'altro, semiaperto, sprofondava in un buco nero e guasto. Il naso suppurava ancora. Una crosta rossastra partiva da una guancia, invadeva la bocca tirata in un riso abominevole. E su quella maschera orribile e grottesca del nulla i capelli, i bei capelli, conservavano la loro fiamma di sole, colavano in un ruscello dorato. Venere si decomponeva. Sembrava che il virus preso dai rigagnoli, dalle carogne, che erano state tollerate, quel fermento di cui aveva avvelenato un popolo, risalendo verso il viso, l'avesse portata alla morte.

I libri di Zola sono pieni di morti orribili, anche, e forse soprattutto, dei personaggi che egli ha più amato, come Nana, come Claude Lantier nell'*Œuvre*. Luigi Pirandello aggiungerà a questo orrore il grottesco dei rumori che abitano il corpo morto, i rumori della *digestio post mortem*. Ma Pirandello sa, come dice nel *Fu Mattia Pascal*, che un cadavere non ci dice nulla della morte, e sa anche che «non possiamo comprendere la vita se non si capisce la morte». Pirandello sa, come Lévinas, come Jankélévitch, che «ogni forma è morte». Se cerchiamo di chiudere il mondo dentro forme che abbiano per noi senso, dentro queste forme noi introduciamo la morte: il nostro essere che contiene in sé, irrevocabile, la morte. Ma senza queste forme ci dissolveremmo nel tutto, atomi di un universo incomprensibile in cui finisce per sprofondare il protagonista di *Uno, nessuno, centomila*. E allora non ci resta che aderire alla vita degli altri, come parassiti, o attaccarci a cose sapendo che, quando queste si oscurano e diventano niente per noi, noi stessi diventiamo niente: sprofondiamo nell'ignoto. Nel *Taccuino di Bonn* Pirandello annota: «La morte! e non saper più nulla. Uscire da questo sogno. Eppure è spaventoso morire».

80.

La fine di Nana non ci ha detto nulla sulla morte. Ha forse suscitato in

noi, o almeno in me, una sorta di fastidio verso questo orribile contrappasso che Zola ha pensato per il suo personaggio, simile alla decomposizione delle danze macabre della letteratura penitenziale. Pirandello ci ha detto quello che sapevamo già, vale a dire non solo che della morte non sappiamo nulla, ma che non si impara a morire, malgrado i sermoni che nel corso dei secoli hanno preteso di proporsi come una *ars moriendi*. Ma se non sappiamo e non possiamo sapere nulla della morte, cerchiamo almeno di avvicinarci al morto, o alla morta: al cadavere, scrivo con qualche esitazione.

Nel cimitero di Montparnasse c'è una lastra di lucido granito distesa sul terreno su cui sono iscritti i nomi di Jean-Paul Sartre e di Simone de Beauvoir. Ci sono sempre dei fiori freschi su quella piastra e spesso lunghe lettere in varie lingue, che sono indirizzate all'uno o all'altra o a entrambi. Eppure Simone ha scritto di fronte all'immagine di Sartre morto: «Io non vi raggiungerò più: se anche mi seppelliranno al vostro fianco, tra le vostre ceneri e i miei resti non vi sarà comunicazione alcuna». Così inizia *La cerimonia degli addii*, che si conclude con un'altra immagine: «Appariva calmo come tutti i morti e, come la maggior parte di essi, privo di espressione».

«Il morto giaceva, come sempre giacciono i morti», scrive Tolstoj nella *Morte di Ivan Il'ič*, «colle rigide membra pesantemente abbandonate sulla lettiera della bara, colla testa ormai in eterno declinata sul cuscino, e mostrava, come sempre mostrano i morti, la fronte gialla e cerea, calva sulle tempie infossate e sul naso prominente.» Lasciamo perdere per ora l'osservazione di Tolstoj che i vivi davanti al morto a tutto pensano meno che alla morte, e fissiamoci su questo *come tutti i morti*, che si ripete nella frase di Simone de Beauvoir di fronte all'uomo con cui ha condiviso le avventure più significative della sua vita, e in Tolstoj di fronte al suo personaggio, che non possiamo fare a meno di pensare come una sorta di *alter ego*, vista la presenza ossessiva in tutta la sua opera della morte.

«Come tutti i morti», «come sempre giacciono i morti». Sono tutti uguali i morti? Perdonano tutti i caratteri individuali, che pure distinguono anche le cose, per esempio la crepa nel piattino del caffè, il graffio sul tavolo, la cenere che è finita tra i tasti del mio computer?

81.

Avevo sei anni quando ho visto per la prima volta un uomo morto. Era un amico di famiglia. Di lui, prima della sua morte, ricordo soprattutto una serata, quando era venuto a casa nostra con una bottiglia di liquore giallo che conteneva un rametto argentato, come quelli descritti da Stendhal in *Dell'amore*, e, seduto su una poltrona, aveva intrattenuto noi bambini raccontandoci storie e barzellette. Poi ricordo nitidamente la camera, il letto in cui era steso il suo corpo morto. E ricordo la mia protesta inespressa di fronte a tutti che dicevano che pareva dormisse. A me non pareva dormisse: mi pareva un corpo sconosciuto, il corpo di una persona che non avevo mai visto prima.

L'ultimo morto che ho visto è mio padre. Sono stato con lui molte ore, finché non si è assopito, e via via il suo respiro si è fatto più lieve e leggero, per nulla simile ai rantoli che avevo conosciuto in altre esperienze della mia vita. Ho ritmato istintivamente il mio respiro al suo, fino al punto in cui non riuscivo più a distinguere se il soffio che udivo era il suo o il mio oppure quello dell'ossigeno. Ero teso a cogliere l'attimo della sua morte, che sapevo imminente, e mi è parso, quando quest'attimo è arrivato e trascorso, di aver fatto qualche passo insieme a lui dentro la morte. Ho vissuto intensamente questa esperienza e l'ho

conservata gelosamente come uno dei lasciti più preziosi tra quelli innumerevoli che mi ha lasciato.

Ma dopo, quando tutti dicevano che pareva dormisse, io sentivo, sapevo che non era più lui. Percorrevo i lineamenti che avevo amato e che continuavo ad amare, senza che questo mi impedisse di avvertire una sorta di estraneità. È questa estraneità che si cerca di celare in una foresta di fiori, nel loro denso profumo sotto il quale seguiamo ad avvertire l'álito della morte? È questa estraneità che nelle società arcaiche si cercava di esorcizzare nel pianto rituale? È questo che costringe i vivi accanto al corpo morto a pensare ad altro?

Vorremmo che quel corpo fosse ancora il corpo che abbiamo amato, sfiorato con una carezza, abbracciato. Ma, al tempo stesso, in qualche angolo oscuro della nostra mente, o del nostro stesso corpo, aspettiamo che quel corpo sparisca affossato nella terra, o arso e chiuso in un'urna.

82.

Non lasciamoci sviare da Caraco che, nella *Luxure et la mort*, cerca di esorcizzare questo indicibile legandolo ancora una volta, eternamente, all'Eros. «L'amore», egli dice, «è l'astuzia delle tenebre che urlano dietro le vittorie e la presenza della morte insoddisfatta che cerca nuove prede, mentre l'estasi le moltiplica.» Non lasciamoci sviare, perché anche Eros è mistero, ma di esso abbiamo esperienza, mentre della morte non sappiamo nulla, non abbiamo esperienza, ma forse soltanto, a tratti, il sentimento, come ci hanno insegnato Leopardi, Bataille, Kiš.

Dunque, ripetiamo, non si impara a morire. Questo è il nucleo oscuro e tremendo della morte di Ivan Il'ič. Il dolore al fianco lo rode, ed egli sa che «qualcosa di nuovo e di importante, importante come nient'altro nella sua vita, si compiva in lui». E questo qualcosa scava i suoi tratti, i suoi lineamenti, lo rende irriconoscibile a sé stesso, lo piega nell'umiliazione del corpo che cede ai bisogni più segreti e imbarazzanti. I medici parlano di intestino cieco, del rene mobile, ma Ivan ormai sa che non si tratta di malattia, «ma della vita... e della morte».

La morte. Ivan sa che sta morendo, «ed era in preda a una continua disperazione» come di fronte all'ignoto che incombe e che ci schiaccia. Non c'è pensiero, non c'è logica che possa spiegarlo. Ivan ha imparato, come tutti noi abbiamo imparato a scuola, che Caio è un uomo, e che gli uomini sono mortali, e che dunque Caio è mortale. Ma Ivan non è Caio, noi non siamo Caio: questo è quello che la filosofia si è rifiutata di ammettere. Non si è mai «un uomo», ma sempre *questo* uomo: Vanja, noi nella nostra infanzia, tra le braccia della madre, noi di fronte alle nostre angosce e alle nostre speranze, noi nelle braccia di una o di un amante.

Ma se della morte non c'è sapere e non c'è esperienza, c'è - anche Tolstoj lo sa - il sentimento, e la sua sentinella atroce: il dolore che si pone di fronte a lui, di fronte a noi. Un dolore o una disperazione che non possiamo rimuovere: «Possiamo solo guardarlo e agghiacciare».

Il senso della vita decresce via via che la morte incalza Ivan e cerca di cacciarlo «a forza in uno stretto sacco, nero e profondo». Questo compito, a cui si dedica e si affanna la morte, «era per lui un martirio». La morte, sì, la morte. E come Giobbe, Ivan chiede perché, e come Giobbe rimane senza risposta. Non esiste un perché, «e più in là non gli riusciva di andare». Poi tre giorni interminabili di agonia per chi gli sta vicino; per lui un unico istante di lotta sulla bocca di quel sacco nero, finché «d'un tratto una forza lo colpì al petto, al fianco, gli tolse il fiato, ed egli piombò nel buco».

Cercò la sua solita paura della morte, e non la trovò. Dov'è? Ma che morte? Non c'era più paura perché non c'era più morte. Invece che la morte la luce. «Dunque è così!» disse d'un tratto ad alta voce. «Che gioia!»

No, non ci illudiamo. Non crediamo né alla luce né alla gioia, con la quale Tolstoj ha voluto esorcizzare la sua paura della morte. Ma crediamo invece all'ultima parola di Ivan: «“Finita la morte”, si disse. “Non c'è più la morte”». Crediamo a questa parola *perché la morte è nella vita, e quando non c'è più vita non c'è più nemmeno la morte*. Resta il corpo morto, che per questo – ora ci sembra di poterlo affermare – ci è estraneo: perché dentro quel corpo non c'è vita, ma non c'è nemmeno la morte che intacca con un'ombra di vita persino le cose inanimate che ci sono accanto e che amiamo.

83.

Abbiamo compiuto un lungo percorso e ci ritroviamo su quel confine, di cui abbiamo già parlato più sopra, in cui la vita tocca la morte, o meglio, in cui la vita e la morte si intersecano in quella terza cosa di cui hanno parlato Eraclito, la tragedia antica e, nel nostro tempo, Rilke e Proust (e Marina Cvetaeva scrivendo la sua lancinante poesia in morte di Rilke). Siamo tornati a quel punto d'intersezione del senza tempo col tempo, che Eliot diceva essere un'occupazione da santi, in cui noi abbiamo riconosciuto il luogo di una verità possibile.

È possibile, è ammissibile, è lecito andare oltre?

84.

Abbiamo attraversato discorsi sulla vecchiaia e la morte. Non sono riuscito a proporti che parole, ma in esse è apparso un sentimento che tu stesso o tu stessa hai provato. Ti sei alzato o alzata una mattina, e tutto intorno a te sembrava essere al suo solito posto; tutto sembrava andare bene, solo che tu stavi male. Non riuscivi a muoverti, ma sapevi che dovevi risolvere alcune cose pratiche prima di stenderti nuovamente sul letto. Un dolore, o meglio un'oppressione gravava sul tuo petto e lo stringeva in modo tale che ti sembrava assurdo impegnarti in una cosa qualsiasi: andare in bagno, lavarti i denti, sollevare la cornetta del telefono, parlare. Anche i gesti più automatici dovevano essere pensati, studiati a lungo. Sei stato o sei stata presa da una disperazione senza limiti, straziante perché hai riconosciuto che questo disagio, che assomiglia al sentimento della morte tanto da rendersi indistinguibile da esso, non è un male fisico: è una cosa che viene chiamata depressione.

«La depressione», scrive Jenny Diski, «è un eccesso di realtà: intollerabile e invincibile.» Per arrivare a questo punto, per circoscriverlo e per dirlo, Diski, nel suo romanzo *Contro natura*, ha percorso la via di altri eccessi: quelli della perversione sessuale, della sottomissione masochistica. Ma alla fine ci rendiamo conto che non erano altro che il teatro su cui si preparava l'entrata in scena di questo «mostro delicato», come l'ha chiamato Baudelaire. Il mostro che ci rende come un «corpo irrigidito che la neve copre», quando anche «la primavera ha perduto il suo profumo» e noi siamo i re, i re solitari e disperati, di questo «piovoso paese».

Il fantasma incomprensibile della morte può agire per altre vie. Può renderti «artista della fame», come nel racconto kafkiano e come nell'orrore dell'anoressia. Può spingerci a soffocarlo di cibo, come se il suo peso potesse schiacciarlo, nella bulimia. Freud, nel saggio *Die Verneinung*, ha scritto che il bambino sputa quello che rifiuta, e incorpora quello che accetta. Con il cibo sputiamo la vita e l'ombra della

morte che essa contiene; con l'ingestione del cibo cerchiamo di metabolizzare la vita e il buio della morte che essa porta dentro di sé.

85.

Jenny Diski ha preparato attraverso la perversione sessuale la scena su cui è apparso nella depressione il sentimento della morte. Ma la perversione è di per sé un tentativo di esorcizzarla tentando di andare oltre i confini conosciuti del corpo. Tutti, in misure diverse, abbiamo fatto questo tentativo, ma, come si è detto fin dalle prime righe di questo libro, oltre i confini del corpo troviamo ancora corpo: troviamo la sua vita e la sua morte, troviamo la nostra vita e la nostra morte.

Bataille ha scritto, come abbiamo visto più sopra: «Dell'erotismo si può dire che esso è l'approvazione della vita fin dentro la morte». Noi avevamo tradotto la sua affermazione scrivendo: «L'erotismo è dire di sì alla vita fin dentro la morte». È questa la perversione estrema? È questa la tentazione che sta dietro anche alle maschere gonfie o scheletriche del bulimico o dell'anoressico? C'è anche questo nella depressione?

86.

Philip Roth è andato oltre l'eros cannibalesco di Ellis o di Cooper o di Poppy Z. Brite. Sabbath, il vecchio Sabbath, si reca di notte, con la testa piena di immagini dell'amore più sfrenato consumato in passato con la sua amante ora morta e sepolta, al cimitero, e si sdraia sulla terra che copre la bara di Drenka. La sua barba bianca striscia nella polvere, perché sul tumulo non era ancora cresciuta l'erba, e la vede che si solleva la gonna e gli mostra il sesso.

Anche con la temperatura sotto zero, ogni volta che dalla bara lei lo atterrava così, a lui veniva duro. Aveva imparato a dare le spalle al nord in modo che il vento gelido non gli soffiasse direttamente sul cazzo, ma comunque doveva togliersi il guanto per riuscire a menarselo [...]. Per molte notti venne alla sua tomba.

Accanto a lui è solo il fantasma della madre, e la percezione che senza Drenka la vita è insopportabile, e dunque «non era neanche vita, tranne che al cimitero».

Visite troppo regolari, pensa Sabbath, per essere aberrazioni mentali, «a meno che lui non fosse completamente aberrante e l'irrealtà prendesse sempre più piede». E la notte del 1° aprile Sabbath è sdraiato bocconi con le braccia spalancate sulla tomba. «Nessuno avrebbe mai creduto che quello scandaloso profanatore, il maialesco Sabbath, fosse in grado di provare una tale fiumana di sentimento puro e semplice.»

Una notte Sabbath scopre un altro uomo, un altro amante di Drenka, che versa il proprio sperma sopra il suo sulla tomba. E un'altra notte ancora ne scopre un altro, che viene aggredito dal figlio poliziotto della morta, appostato proprio per cogliere lui, il vecchio Sabbath. Di lì inizia la fuga e il viaggio che lo porta sempre più in prossimità dell'estremo, della disperata voglia di sesso, di vita e di morte, che lo straziano.

Nel romanzo di Roth ci sono la vecchiaia, la disperazione, la morte e l'amore e il sesso. Il percorso che abbiamo fatto per giungere dal corpo d'amore, dal corpo che si dischiude o si tende nell'atto sessuale, dal sangue e dai suoi umori, fino alla vecchiaia e alla morte s'addipana ancora, si aggroviglia. Dobbiamo cercare di districarlo per procedere, anche se questo ci costringerà, come sempre quando si dipana un filo, a fare molte mosse che sembreranno portarci indietro.

87.

«Noi tendiamo a credere», ha scritto Stephen Dobyns, «che le pulsioni solitamente represses conducano all'abiezione, e temiamo che, abbandonandoci a esse, si possano avere bisogni di soddisfazione sempre più orribili.» Ma è abiezione lo sguardo che il narratore – che, tra l'altro, scopriremo essere omosessuale – del *Santuario delle ragazze morte* tende verso Rosie, la ragazza cieca che ogni sera, con le finestre aperte, si siede e apre il suo accappatoio marrone e si masturba? «Non avevo la sensazione», egli dice, «di assistere a una manifestazione della sua sessualità, ma bensì, piuttosto, di scrutare nella sua essenza più profonda.»

Certo non subito, ma anche tu le hai chiesto di toccarsi mentre la guardavi; anche tu spiavi i movimenti della sua mano ma soprattutto le contrazioni del suo volto per scoprire qualcosa che di lei ti pareva ti fosse sempre sfuggito. E quando lei, apparentemente grata, ti afferrava con le labbra e ti chiudeva nella sua bocca, poi l'hai baciata, subito, non per sapere quale fosse il sapore del tuo sperma, e nemmeno, come pensavi, per rassicurarla che la sua bocca non ne era stata contaminata, ma nell'illusione di capire che cosa lei avesse pensato, cosa si fosse agitato dentro di lei durante quella carezza e quel tuo orgasmo. Ma questo tu non l'hai mai capito.

88.

Via via, nel percorso che ho cercato di tracciare intorno ai confini del corpo, sono emerse alcune schegge narrative, che forse potranno, trovando una trama che le regga e che ne renda evidente il disegno, diventare una storia. Ripercorriamole per la seconda volta.

Il primo frammento parla di un risveglio in una stanza buia, e delle mani che, cercando di orientarsi, incontrano un corpo femminile, forse addormentato, forse morto, o destinato a morire. Infatti lo sconosciuto che tasta intorno a sé per scoprire dove si trova vede allo specchio del sangue sul suo corpo, anche se non sappiamo di chi sia questo sangue; non sappiamo nemmeno se questa sia una sua visione reale o allucinatoria, o perfino profetica. L'ipotesi di un delitto sembra avvalorata dal secondo frammento, che parla di un investigatore o di un magistrato inquirente, che si muove in una stanza in cui giace un corpo femminile: il corpo di una donna morta. L'inquirente allude anche a un secondo delitto su cui sta indagando. Il terzo frammento riguarda ancora, probabilmente, l'inquirente – per così dire, un professionista dello sguardo –, che rivolge gli occhi su di sé e si interroga sul senso dello sguardo stesso: sul guardare e sull'essere guardati. Il quarto frammento parla di un uomo (probabilmente ancora l'inquirente) e di una donna seduti vicini su un divano. Si toccano, si abbracciano, e lei si ritrae, e l'uomo attende impaziente di poter continuare il suo lavoro iniziato – così pare – su un computer portatile che sta su un tavolo davanti a lui. Questo frammento potrebbe però legarsi anche all'omicida (a un omicida) che, nel quinto frammento, confessa il suo delitto e dove gli viene attribuita una professione di elaboratore informatico.

Il sesto frammento si avvicina al delitto, anche se il possibile omicida ferisce in primo luogo sé stesso. Qui potrebbe delinearsi una prima traccia di una trama. La vicenda è più complessa che nel frammento in cui si parlava del loquace elaboratore informatico. Qui ci troviamo davanti a un silenzioso, cupo e tormentato insegnante di liceo. Qui si fa cenno anche a una passeggiata notturna in un parco, e a una donna su una panchina. Il secondo delitto a cui pensava l'inquirente?

Ho dato alla donna di quest'ultimo frammento un corpo molle, segnato dagli anni, perché così l'ha visto il personaggio che è emerso nella mia

mente, mentre la donna continuava a rimanere sfocata. Ma ora un'altra immagine mi si è affacciata, più nitida, più precisa. Infatti, a questo punto, per proseguire non tanto in una improbabile storia ma nel mio percorso intorno al corpo, ho bisogno di uno sguardo femminile, ma calato in un corpo più scattante, e soprattutto in una donna che difficilmente potrebbe accompagnarsi al tetro professore. Potrei mettere tra parentesi la donna del parco, e puntare sulla prima donna, quella del primo e del secondo frammento, che ha i capelli rossi come la figura che sta prendendo consistenza dentro di me.

Due donne e due delitti, allora, entrambi consumati per un desiderio di scrutare nella loro essenza più profonda, come il narratore del *Santuario delle ragazze morte* che guarda alla finestra di faccia la cieca che si tocca. Due storie parallele.

Ripensando al settimo, breve frammento, quello del vecchio accanto al suo letto d'ospedale, penso che dovrei far diventare quest'uomo il padre della prima delle due donne e fargli vivere il doppio dolore della morte della figlia, del suo decadimento e della malattia. L'ipotesi di una doppia storia, di due vicende parallele, non mi convince. Preferirei a questo punto rimescolare tutto, ma per adesso voglio concentrarmi soltanto sull'immagine che sta prendendo vita dentro di me.

89.

Ma cosa so di questa donna che si è affacciata alla mia immaginazione? Che cosa so della donna, che cosa so di quello che la donna sa del suo proprio corpo? Cosa ho imparato dalle donne che ho frequentato nella mia vita, che cosa dai libri che ho letto?

Nietzsche ha parlato della grande ragione del corpo - del suo *es denkt* così forte di fronte all'*ich denke* su cui si è fondata la filosofia dell'Occidente. Freud ha trasformato il corpo in un testo su cui si iscrive il linguaggio figurato - la serie dei geroglifici - del sintomo. Proust ha parlato di una memoria del corpo. Nessuno di loro ha detto di come una donna sente il suo corpo. Nemmeno le donne ne hanno parlato. Cosa differenzia le considerazioni di Susan Bordo da quelle che abbiamo letto in mille altri libri? In che cosa differisce l'ermeneutica del *gender* di Judith Butler dai corpi neutri su cui si iscrivono le storie del potere e della cultura di Foucault? Perché la letteratura erotica scritta da donne utilizza lo stesso linguaggio, le stesse immagini e le stesse metafore di quella maschile?

Jeanette Winterson, in *Scritto sul corpo*, muove il suo sguardo sulla pelle, sulle ossa, su tutto il corpo di Louise - sul suo dentro e sul suo fuori. Ma non è uno sguardo diverso da quello che abbiamo già incontrato nella «laude» che Hans fa del corpo di Clawdia nella *Montagna incantata* di Thomas Mann.

Ipotizzo una differenza, e cerco di chiarirla con un esempio. L'uomo articola un sapere *sul* corpo; la donna un sapere *del* corpo. Traggo questa sensazione dalla *Torre di Babele* di Antonia Byatt.

90.

Frederica odia il marito, Nigel, ma desidera il suo corpo. Nigel sa che le parole «ti amo» non colpiscono fantasia, immagine, pensiero, ma generano indecisione, addolciscono pupille e mucose: «Inumidiscono il corpo della donna». Frederica ha scelto Nigel, che è così diverso da lei e da tutte le sue aspirazioni, perché Nigel sa questo del corpo. E proprio per questo Frederica è talvolta disperata: s'infuria contro il suo stesso desiderio, «un supplizio localizzato e intermittente», che le risulta quasi insopportabile. Ma non può reprimerlo, così come non può reprimere il

suono del sangue che sente mormorare dentro di sé. Così finisce per cedere sempre al marito e ne «annusa il sudore», che «*conosce con il proprio corpo*».

91.

Nigel sa del corpo, Frederica conosce con il corpo. Ma quali sono i confini del corpo? Il corpo umano non è infinitamente vario, ma lo è certamente più della gamma di posizioni oscene, dei frammenti che Frederica scopre nelle riviste pornografiche che il marito nasconde nel suo armadio. Questa povertà è per lei una rivelazione, che contribuisce a deciderla ad abbandonare il marito, perché quanto ha scoperto suscita in lei qualcosa di assolutamente inatteso. Il suo corpo reagisce. Queste immagini non contano nulla – sono nulla, prive d'importanza –, e tuttavia cambiano «ogni cosa nella sua immaginazione». Quei lacerti disarticolati che vede e che la disgustano le scoprono una dimensione dell'eros di Nigel, e dunque anche di sé, almeno di quello che lei, o il suo corpo, è e può essere per il marito, che prima le era sconosciuta. Frederica scopre che le ferite che si sanano in camera da letto possono in camera da letto diventare più profonde. Si è sempre sentita intellettualmente impoverita da questo rapporto e, al contempo, sessualmente soddisfatta e compresa. Ora lei sa che Nigel non vuole lei, Frederica: Nigel vuole *possedere*, e dal momento che si possiedono solo cose, egli vuole possederla come una cosa. O meglio, come un insieme di cose, di frammenti che nulla hanno a che vedere né con lei né con il suo corpo. E da questo Frederica è attratta ma anche e soprattutto respinta.

Potrà sentire sé e l'altro come un corpo intero, come sente quello del figlio che le si abbarbica addosso nella notte della fuga, lei che ha coscienza della carne, della carne intera, che la porta ad amare pittori come Rubens o Hans Holbein, i quali pure amano la carne come è stata, come è, come non sarebbe più stata – «ma ancora viva nella contemplazione della morte»?.

È ancora il sapere del corpo che la muove nel suo rapporto con John Ottokar. «Lei impara i molteplici sapori di lui, secchezza e umidore, le superfici più lisce e quelle più rivide. Lo impara come fosse dentro di lei e lei dentro di lui»: come se il corpo dell'uomo fosse il suo stesso corpo sconosciuto, fino a marchiare quel corpo del suo sangue mestruale.

92.

Il sudore, le escrezioni del corpo, il flusso dello sperma e il flusso mestruale. Anche le parole, e il respiro che le sostiene, sono flusso. Sento le parole come uscissero anch'esse dal magma sconosciuto del corpo. Mi piacerebbe fosse possibile scalfirne i contorni, slabbrarle, come hanno fatto alla fine sia Tiziano che Rembrandt del profilo della loro pittura, per poter penetrare dentro il corpo della figura che le parole cercano di circoscrivere. Mi piacerebbe poterle scalfire come talvolta ha fatto Eugenio Montale, come ha fatto Marina Cvetaeva, che sono riusciti a scoprirne crepe e interstizi.

93.

Il sapere di Frederica è, o appare, come la coscienza del sapore del corpo. Anche Laurence Haloché lo sottolinea nei *Piaceri della carne*. Il primo rapporto di Malvina, la protagonista del romanzo, è con il sapore del sesso dell'amante, che prende in bocca «con uno stupore carnale». Quando Alcibiade ha deposto il suo sperma dentro la bocca di Malvina, lei si stacca da lui: «Il semplice calore dei loro corpi le era diventato

insopportabile».

Più avanti, in un rapporto più maturo e passionale con Matthieu, al centro delle sue sensazioni sono ancora la pelle, la carne, il sudore, la tenerezza. Il sapore, dunque. Il sapore del desiderio che affiora sulla pelle che lei percorre con la punta della lingua, «una pellicola bagnata deposta con carezze leccate, con baci tenui e voraci». Ciò che Malvina desiderava andava ben oltre l'accoppiamento. La sua fantasia «la spingeva verso un piacere del tutto differente, profondamente iscritto dentro di lei: assaporare la sua saliva, i suoi umori; nutrirlo con la propria carne». Golosa e sensuale, Malvina vuole darsi e amare come una cannibale.

94.

C'è violenza in questo desiderio, ma molto diversa da quella maschile che si esprime nello stupro: mani che diventano un corpo *sottratto* che si getta sul corpo della donna. Un corpo sottratto, che sfugge a ogni possibilità di assaporamento. Forse le fantasie di stupro, che popolano la letteratura psichiatrica e psicoanalitica femminile, sono in primo luogo un desiderio di uscire dalla propria sessualità.

95.

X. ha usato la stessa parola, quando mi ha parlato del suo rapporto con l'eros: cannibalesco. Quando si è innamorati, ha detto, la voglia è quella di mangiare l'amante: di prendere il suo pene in bocca. Non ama il sapore dello sperma, ma lo inghiotte per trattenere più a lungo in bocca quella carne, che la sua lingua assapora, che sente poi a lungo sul palato, nella saliva che continua a inghiottire. È la percezione di una densità, della consistenza e della grana della pelle, senza che le sensazioni del proprio apparato genitale vengano a turbarla.

«Il sapore dello sperma non è in grado di cancellare ma prolunga il sapore della carne», concludeva. Ma diceva anche che forse, in primo luogo, in quel momento è in gioco una questione di potere: sapere che quando il pene è nella sua bocca lei può dare piacere o dolore, premiare o mutilare. La sensazione si affaccia subito: quando lo prende in bocca che non è ancora completamente eretto, e lo avvolge con la lingua e sfiora con i denti la carne molle e impotente.

96.

Sapere/sapore. Ma qui siamo andati oltre, per arrivare al potere, vale a dire a uno dei nodi più terribili ed enigmatici dell'uomo, che già risuona nelle parole di Anassimandro con cui si inaugura il pensiero dell'Occidente, e che si ripete in un frammento di Pindaro e poi ancora in Tucidide, e poi via via fino alle parole che suggellano tragicamente *Petrolio* di Pier Paolo Pasolini. «Il sesso è potere e ogni potere è intrinsecamente aggressivo», scrive Camille Paglia in *Sexual personae*.

Scrivo Pindaro:

Il *nomos* di tutti sovranano
dei mortali e degli immortali
conduce con mano più forte
giustificando il più violento:
lo deduco dalle imprese di Eracle.

La violenza è dunque *Nomos*, legge universale, che governa ogni azione umana. Tucidide dà una versione politica al tema della violenza connessa al potere scrivendo che «noi abbiamo rispetto agli dèi la credenza, rispetto agli uomini la conoscenza certa, che sempre, per

necessità assoluta della natura, ciascuno comanda ovunque ne abbia il potere».

La possibilità di stringere relazioni, di fondare una comunità, a partire anche dalla comunità sessuale, al di fuori delle dinamiche del potere e della violenza è il grande tema etico dei nostri anni. Ma ogni gesto per sottrarsi al potere di possedere o di essere posseduti sembra andare incontro allo scacco. La scrittura stessa è potere: un dare ordine, istituire gerarchie. E qui «era, per me», scrive Pasolini in un testo lancinante, «lo scacco, la fine dell'illusione della libertà». Non è possibile continuare a scrivere per trovare un luogo fuori dal potere se

nel progettare e nel cominciare a scrivere il mio romanzo, io in effetti ho attuato qualcos'altro che progettare e scrivere il mio romanzo: io ho cioè organizzato in me il senso o la funzione della realtà; e una volta che ho organizzato il senso della realtà, ho cercato di impadronirmi della realtà. Impadronirmene magari sul mite e intellettuale piano conoscitivo o espressivo: ma ciò nondimeno, in sostanza, brutalmente e violentemente, come accade per ogni possesso, per ogni conquista.

È, come abbiamo detto, il suggello tragico del disperato tentativo di Pasolini di pensare oltre il potere. La grandezza di questa opera, di *Petrolio*, si misura infatti sulla grandezza del suo scacco.

Il sesso dunque, il corpo, la donna ci riportano dentro una dinamica che il femminismo dichiara fallica e maschile, e che Paglia, pur partendo da posizioni femministe, ribadisce come una caratteristica universale dell'essere in relazione dell'umano articolato al maschile e al femminile. Ma non basta. A questo punto, proprio quando avevamo pensato di aver trovato uno specifico femminile su cui fondare l'immagine di donna che è affiorata nel percorso, o per meglio dire, nella trama di queste pagine, nascono nuovi interrogativi.

Non si tratta soltanto di una percezione del proprio corpo che precede ogni dimensione del rapporto con l'altro, vale a dire il senso di peso con cui avverto il mio braccio distendersi lungo il mio fianco in quella sensazione di mera esistenza che Sartre ha chiamato nausea. Si tratta, invece, di qualcosa che attiene al sapere/sapore che credevamo aver individuato come un *proprio* del femminile.

Bram Dijkstra, in *Perfide sorelle*, ha parlato dell'immaginario maschile tra Ottocento e Novecento come dominato dall'idea della donna cannibale: l'essere *spermatofago* che mangia ed esaurisce l'umore vitale del maschio (*spermatoforo*). Questa percezione domina la scienza, la biologia, la letteratura, l'arte di tutto il periodo. Le donne, *idoli di perversità*, per riferirci a un altro titolo di Dijkstra, praticano quel cannibalismo che, secondo Rémy de Gourmont, «pervade la natura femminile e non è limitato al mortale avvolgimento della vagina dentata della donna».

La donna dunque si pensa, penserebbe il suo corpo, lo sentirebbe, ancora all'interno dei codici che l'uomo ha elaborato per pensarlo a sua volta. Ma i nostri dubbi non sono terminati.

97.

«Non c'era stato nulla tra loro, eppure erano stati uniti, s'erano ripetutamente scambiati le loro nudità. Ogni volta che lui l'aveva presa erano stati due individui separati, lontani come ora»: come ora che lui giace morto su un tappeto steso sul pavimento davanti a lei. Come superare questa distanza che appare, nel racconto *Odore di crisantemi* di David Herbert Lawrence, incolmabile?

Lawrence non è uno scienziato, ma qui ci interessa la percezione del

corpo proprio e del corpo dell'altro: ciò che avevamo ipotizzato, muovendo dal romanzo di Byatt, come un sapere *sul* corpo dell'uomo ben diverso e distinto dal sapere *del* corpo della donna. Ma Lawrence, in un testo strano, affascinante e improbabile, come *Fantasia dell'inconscio*, ci parla appunto anch'egli di un *sapere del corpo*.

Due grandi gangli, quello lombare e quello toracico, completano l'azione dei due grandi plessi, quello solare e quello cardiaco, «un nuovo grande sole di sapere e di essere». È questo *complesso* che detta le sensazioni e il sapere del corpo, che distingue la nostra individualità e la mette in relazione all'individualità dell'altro. Per esempio, «il tatto pettorale è la raffinata vigilanza della vibrante curiosità», mentre quello ventrale «è un profondo fremito di piacere e di avidità», così come mani e braccia «sono strumenti di curiosità superbamente delicati e di raffinata esecuzione», in contiguità con il sapere e l'agire dei gomiti, dei polsi, dei piedi, delle ginocchia e soprattutto della bocca. Il contatto diventa così decisivo e irrevocabile, tanto che Hadrian, in *Mi hai toccato*, dopo essere stato casualmente toccato da Matilda giunge alla convinzione e dunque alla decisione feroce e inesorabile di farla sua.

Ma siamo ben lontani da una qualsiasi soluzione. Il mio sapere su come la donna sa il suo corpo rimane impreciso. La figura che avevo pensato di introdurre in queste pagine, e che vedo viva nella mia mente, non ha ancora pensieri e immagini tali che possano sostenerla anche per il breve tragitto che avevo ipotizzato per lei. Dovrò dunque cercare ancora, anche se questo sembrerà a tratti ricondurci all'inizio del mio percorso, che intendo ora portare avanti, almeno per un tratto, con la compagnia di Sartre dell'*Essere e il nulla*, che ho ripreso a leggere in questi giorni con vera emozione.

98.

L'apparenza non nasconde l'essenza, ma la rivela proprio nella sua finitezza, che esige però di «essere superata verso l'infinito» che è dentro il finito stesso, che si manifesta in esso, allo stesso modo in cui il dentro manifesta il fuori come ciò che non appare nell'apparizione, o meglio che in essa appare come *assenza*, allo stesso modo in cui percepiamo come assenza il corpo dell'amato o dell'amata nelle righe della sua lettera che ci commuove, ci turba o addirittura ci eccita. L'uomo è coscienza di questa finitezza. È con l'uomo, infatti, «che la fragilità *sopravvive* all'essere» come «apparizione di una possibilità permanente di non essere».

Viviamo in un «palpito di nulla», il nulla dello sfondo su cui si svolgono i nostri atti e le nostre azioni, che «chiama, esige l'apparizione della forma» pur essendo esso stesso «la forma-nulla che scivola come un *niente* sulla superficie dello sfondo». Non c'è niente nel cielo o sulla terra, dice Sartre ripetendo Hegel, che non contenga in sé l'essere e il nulla. Questa oscillazione tra essere e nulla è la grande chance di *forma* che ci permette di afferrare anche l'inafferrabile della sofferenza o della bellezza, che cogliamo implicitamente attraverso la sua assenza, attraverso «l'*imperfezione* del mondo». La nausea stessa è forma dell'indicibile dell'esistenza pura e senza aggettivi.

Ma come cogliamo ciò che ci è più prossimo e al tempo stesso più sfuggente? Come cogliamo il nostro corpo? In quale modo e in quale forma?

Ciò che realizza la relazione intima con me stesso è la vergogna, che è sempre vergogna di fronte a qualcuno. «Improvvisamente alzo gli occhi: qualcuno era lì e mi ha visto.» Ho dunque vergogna di me stesso *quale appaio* a un altro, all'altro. Il brivido di vergogna che mi percorre

improvvisamente da capo a piedi è la forma del mio primo riconoscimento. Guardo un altro e l'altro diventa un oggetto del mio universo, ma quando l'altro è esso stesso soggetto, lo è in quanto mi guarda e mi riconduce alla mia possibilità di essere visto da altri. «Proprio in e per la rivelazione del mio essere-soggetto per altri devo poter cogliere la presenza del suo essere-soggetto.»

Uno sguardo può essere, come abbiamo già detto più sopra, un fruscio, uno scalpiccio, lo sbattere di una porta, il movimento di una tenda, un riflesso. È solo probabile, dice Sartre, che dietro quel cespuglio sia nascosto qualcuno che mi spia, ma la sola possibilità di quello sguardo, di quegli occhi, mi rimanda a me stesso, mi riconduce al fatto che io sono vulnerabile, «che ho un *corpo* che può essere ferito» dalla lama di un coltello o dalla lama della vergogna.

Ho scoperto il mio essere soggetto per altri scoprendo la vulnerabilità del mio corpo, e il suo carattere contraddittorio, perché io sono il mio corpo in quanto sono ma, al contempo, non sono il mio corpo nella costante possibilità di sfuggirgli attraverso l'annientamento. Ma questa è solo paradossalmente una possibilità, in quanto «è proprio a ciò che io sono che sfuggo», e dunque il mio tentativo mi riconduce all'essere del mio corpo nella sua opaca e inaggirabile presenza. L'essere del corpo è paradossale anche perché è l'ostacolo che devo superare per essere al mondo, ma è al contempo lo strumento per superare questo ostacolo. Attraverso tutti questi paradossi devo riconoscere che «io esisto il mio corpo», che «esisto per me come conosciuto da altri a titolo di corpo»; che la «profondità di essere del mio corpo per me è quel continuo "fuori" del mio "dentro" più intimo».

A questo punto è necessario fare un passo in avanti. Dal mio corpo, che si scopre nello sguardo dell'altro, alla relazione con l'altro, che si manifesta sempre come conflitto, anche quando questa relazione è amore. Devo infatti ricordare che è «lo sguardo dell'altro che forma il mio corpo nella sua nudità, lo fa nascere, lo scolpisce, lo produce come è, lo vede come io non lo vedrò mai. L'altro possiede un segreto: il segreto di ciò che io sono».

99.

«Il desiderio, e il suo inverso, l'orrore sessuale, sono le strutture fondamentali dell'essere-per-altri.» Solo nel desiderio, o nell'incapacità di desiderare, inoltre, scopro l'altro nel «suo essere-sessuato», e al contempo il mio essere-sessuato; vale a dire il mio corpo come sesso. Non è una frantumazione del corpo: il corpo anche nel suo essere sessuato resta la totalità a partire dalla quale colgo il braccio come braccio appartenente a quel corpo, quella mano come il corpo dell'altro che desidero. Ma questo rapporto con l'altro è di fatto rapporto con il mondo in cui noi siamo: il desiderio infatti, prosegue Sartre, «pone il mondo e desidera il corpo a partire dal mondo».

«Nel desiderio», scrive Sartre, «mi faccio carne di fronte all'altro per appropriarmi della carne dell'altro.» Ma questa appropriazione è anch'essa paradossale: è un'appropriazione che non possiede, perché impadronirsi del corpo dell'altro significa tendere alla rivelazione del proprio corpo e della propria carne.

Il desiderio è muto, eppure si dice: si esprime nella carezza come il pensiero si esprime nel linguaggio. Il corpo di una ballerina, o di uno sportivo, non è mai nudo. È vestito dei suoi atti, della sua azione, dei suoi atteggiamenti. Di tutto questo la carezza spoglia il corpo rivelandolo nella sua nudità. La nudità allora non è più vergogna, anzi, «mi faccio carne per affascinare l'altro con la mia nudità». È una nudità

sono conosciuta a me stesso e all'altro, in quanto la carezza che mi spoglia e che lo spoglia «è un foggiare. Carezzando l'altro io faccio nascere la sua carne con la carezza sotto le mie dita. La carezza fa parte dell'insieme delle cerimonie che incarnano l'altro».

Ma la carezza giunge al suo culmine soltanto nello «sbocciare delle carni l'una contro l'altra e una per l'altra». Questo «è il vero fine del desiderio».

100.

Le pagine che abbiamo sfogliato dell'*Essere e il nulla*, che proseguono poi conducendoci dentro l'assurdo della morte, ci hanno portato alle intuizioni più alte sul volto e sulla carezza rispetto a quelle che abbiamo già incontrato di Lévinas. Ci hanno portato oltre, proprio in questo «sbocciare della carne» su cui, forse, pudicamente Lévinas si è arrestato. È per questo che proseguendo la lettura giungiamo, verso la fine del libro, ad alcune pagine che ci riempiono di stupore. Sono le pagine in cui Sartre, nella relazione con l'altro, analizza la categoria del «vischioso» come simbolo di un'intera classe di sentimenti e di atteggiamenti umani, che ritroviamo terribili in alcune pagine della *Nausea* e del *Muro*.

La vischiosità è legata alla bassezza e consegna il rapporto amoroso alla forma della repulsione. È l'opposto di quanto si è manifestato nell'appropriazione non proprietaria della carezza, in quanto il vischioso «scoraggia il possesso», e piuttosto ci avviluppa nel suo magma. «Allungo le mani, voglio lasciare cadere il vischioso e questo aderisce a me, mi succhia, mi aspira», come le «perfide sorelle spermatofaghe» di de Gourmont, di cui ci ha parlato Dijkstra. Ma è proprio questo che ci dice Sartre: il vischioso «è un'attività molle, bavosa e *femminea* di aspirazione». Lo avverto come una vertigine che mi attira nel fondo di un precipizio, con il fascino del dolciastro e del femminile.

Di chi erano quelle carni che sbocciavano l'una contro l'altra, se ciò che caratterizza la donna è la vischiosità bavosa, che succhia e aspira dentro un precipizio o dentro un buco? A questo punto devo confessare che sono stato indotto a riprendere in mano *L'essere e il nulla* da un preciso e condiviso riferimento a queste pagine di Camille Paglia, che riconosce in questa «vischiosità» il carattere ctonio, dionisiaco, destrutturante della donna, che opporrebbe a tutta la cultura apollinea dell'Occidente, scabra, dura, essenziale, il carattere vischioso del suo sesso. Botticelli corazza i corpi femminili, nascondendo gli umori che invece ne stillano e che incollano la donna al sito, al posto su cui sta seduta.

101.

Abbiamo forzato il testo di Sartre quando parla del vischioso femminile che attira in un precipizio: abbiamo detto in un precipizio o in buco. Sartre viene però subito a sostenere proprio la nostra interpretazione. Gran parte della nostra vita passa, dice, a turare buchi. Il sesso femminile è un buco. La sua oscenità «è quella di ogni cosa *spalancata*: è un rischio di essere, come d'altra parte tutti i buchi; in sé la donna richiama la carne estranea che la trasforma in pienezza di essere, per penetrazione o diluizione». La donna dunque perviene all'essere quando il suo buco è riempito da un pene, quando la densità vischiosa dei suoi umori è diluita dallo sperma.

La donna sente la sua condizione come richiamo «proprio perché è "bucata"». Il suo sesso è «bocca vorace che inghiotte il pene - cosa che può ben condurci all'idea di castrazione: l'atto amoroso è castrazione

dell'uomo - ma anzitutto il sesso è foro» che è, «prima di ogni specificazione sessuale, una aspettativa oscena, un richiamo di carne». L'uomo riempie questo foro prima, nascendo, con il suo corpo intero, poi come adulto con il pene. La donna comincia a essere oltre che una carne oscena, spalancata, vischiosa e vorace, soltanto quando è tappata da un fallo. In sé essa è mancanza di essere, rischio. In sé, dirà Jacques Lacan, «la donna non esiste».

Sartre, nelle ultime pagine dell'*Essere e il nulla*, di fronte al corpo della donna ha la reazione di orrore e fascinazione che aveva preso Muffat di fronte al corpo nudo di Nana. Tutta l'arte dell'Occidente, secondo Paglia, «è uno sgrossare di punteruolo il troppo della materia»,appare col punteruolo i buchi e gli interstizi, corazzare e rendere lisci e impenetrabili i corpi. Sartre sembra aver assunto, alla fine, questo compito: fare della donna di fronte a sé un oggetto da rifinire e da compiere.

Come rendere compatibili queste pagine con quelle in cui il soggetto diventa tale non nel vedere ma nell'essere visto, e dunque in un ruolo che ne enfatizza la vulnerabilità e non il possesso attivo e la violenza? Forse sullo sfondo c'è l'orrore sacro che affiora già nelle pagine di Lucrezio di fronte ai corpi colmi di pieno e di vuoto: striati e segnati dall'*inane* che solca tutto lo spazio dell'universo. La donna terrebbe insieme questi frammenti del mondo con l'escrezione vischiosa del suo buco. L'uomo sembra voler tendere, qui, a superare la frantumazione con l'arco teso del suo fallo eretto, redimendo così il vuoto che la differenza sessuale e il femminile fanno essere nelle cose e nell'universo.

102.

La donna che ho in mente si sente anche aperta, ma in ogni caso non si sente e non si identifica con un buco piuttosto, talvolta, come uno scrigno. Quando si è guardata nuda davanti a uno specchio con le gambe spalancate non ha visto un buco, neppure quando ha scostato i peli che dal pube scendevano giù lungo le pieghe dell'inguine ai lati della sua vagina. Non ha visto un buco nemmeno quando ha divaricato con le dita le labbra del suo sesso. Ha pensato: "Sembra una falce di luna". Poi ha pensato: "Quando sono mestruta, una falce di luna striata di sangue".

D'altronde nemmeno l'«Angelico» Bataille ha visto un buco, quando Madame Edwanda ha spalancato le gambe: ha visto «straccetti» di carne, ha visto una nudità terribile perché fragile, esposta, impotente a uscire da sé stessa e dare perfezione o estasi, o a inabissare appunto in un buco. Il corpo non concede mai estasi, perfezione o annientamento; altra è la sua ricchezza o il rischio a cui esso espone, che è quello di una bellezza terribile, perché assomiglia al fulgore di un ramo di ciliegio che giunge al suo più grande splendore nel momento in cui i petali dei fiori che lo coprono cominciano a librarsi nell'aria, in un presentimento di quella morte che forse è assurda, come dice Sartre, che certamente è incomprensibile, ma che ci appartiene non come mancanza o assenza, bensì come ciò che porta l'esistenza al suo compimento, come ciò che ci porta, in altri termini, in prossimità del nostro destino.

103.

La figura di donna che si è affacciata alla mia immaginazione vive in essa, ma non riesco a esprimerla. Dopo aver riletto le pagine di Sartre non voglio vederla nuda di fronte o insieme a qualcuno dei personaggi che ho fin qui tratteggiato. Non di faccia al tetro professore, che l'ha

invecchiata e imbruttita; nemmeno di fronte al timido operatore, che forse l'ha uccisa, o forse confessa un delitto non suo, ma che non ha saputo in ogni caso confrontarsi con lei. Nemmeno viva davanti all'inquisitore, troppo proiettato su sé stesso per poterla guardare. La sua nudità sarebbe troppo per loro. Non voglio nemmeno riportarla nuda davanti allo specchio, perché la sua nudità ora sarebbe troppo anche per me.

La vedo seduta a un tavolo, con la lampada che illumina il foglio bianco su cui sta scrivendo, anche se non riesco assolutamente a decifrare le parole che si distendono in righe nere sulla superficie della carta. Avverto la consistenza, il peso del suo seno, che lei stessa avverte quando si china verso il tavolo. Sento con lei la pressione degli elastici della sua biancheria, perfino la leggera tensione dello stomaco, forse per la concentrazione o forse per la posizione raccolta che ha assunto.

Posso vedere il nitore della sua pelle bianca punteggiata di lentiggini quando è alla finestra nella luce, che guarda, da una casa che non è la sua, il movimento delle onde dell'acqua e il riflesso del sole che entra nella stanza e si stampa in mobili disegni sulla parete alle sue spalle. Posso, anche in questo momento, avvertire il leggero formicolio sulla punta delle dita all'estremità delle braccia troppo a lungo distese, o meglio abbandonate lungo il suo corpo. Nello strizzare dei suoi occhi, nel battito delle palpebre, posso cogliere non soltanto una difesa contro la luce troppo forte del pomeriggio di una tarda primavera, ma un'inquietudine, che leggo anche nei suoi capelli arruffati in un groviglio, in cui indovino la traccia delle sue dita che si sono mosse nervosamente dentro di esso.

Cosa posso fare di tutto questo? Come posso scoprirla, interrogarla? Se rifiuto, almeno per ora, la sua nudità, come posso descrivere la cicatrice di una vecchia operazione di appendicite sul suo fianco, un segno bianco sullo sfondo della pelle bianca che spinge il mio sguardo verso il triangolo aggroviato dei suoi peli appena più scuri, appena più arricciati dei suoi capelli? Come posso descrivere la piccola cicatrice che ha vicino all'ascella, dove in un passato più recente le hanno tolto un neo: infatti il segno è ancora rosato e nitido sulla pelle? Come posso, soprattutto, parlare di quando lei ha creduto di avvertire un nodulo al seno?

104.

So che quando lei lo ha percepito, o ha creduto di percepirlo, il suo corpo si è ritratto improvvisamente sullo sfondo, quasi fosse diventato un nulla su cui si stagliava il seno, le due mammelle. La difformità che le caratterizza, quella sinistra un po' più piena e turgida, con il capezzolo forse un poco più rilevato, le è parsa all'improvviso il segno, l'antica inattesa premonizione, della possibile malattia, che avrebbe potuto crescere in lei, scavandosi un luogo in cui situarsi per poi diffondersi e dilagare nell'oscura densità del suo corpo.

105.

Mi sono avvicinato di più al suo corpo. A questo punto posso dire che lei, quando è uscita dal bagno allontanandosi dallo specchio in cui aveva scrutato per cogliere il segno che aveva avvertito con le dita mentre era distesa a letto, è tornata in camera e si è risdraiata. Voleva fare il vuoto dentro di sé, far sparire il suo corpo, come era già sparito per esibire soltanto l'evidenza del seno, ma questa volta facendo precipitare nel vuoto anche la coscienza stessa di avere un seno, un pesante rilievo sul petto. Per questo comincia ad accarezzarsi, a frugare il suo sesso, per

facilitare in un punto tutte le sue sensazioni. Non è riuscita a godere. L'umore avvertito sotto le dita le ha richiamato la sensazione di bagnato delle mestruazioni, e dunque ha portato dentro di lei l'immagine del sangue e, con l'immagine del sangue, quella della malattia possibile, della possibile mutilazione. Il suo corpo è affiorato d'un tratto dallo sfondo, pesante, incoercibile, intero. Aveva un solo desiderio ora: coprirlo. Si vestì in fretta, come dovesse uscire incontro a qualcosa e a qualcuno, ma finì per sedersi al tavolo e scrivere, con i vestiti che la premevano da tutte le parti, in tutte le parti.

Ora posso dirlo, perché ora la vedo meglio. Non sta scrivendo una lettera, ma su un quaderno. Non è propriamente un diario. È una vecchia agenda su cui ogni tanto annota i suoi pensieri o qualche immagine o qualche sensazione, perché la parola scritta l'aiuti a meglio precisarla, a meglio fissarla nella memoria. Non sta scrivendo della sua scoperta, della possibile malattia, che dovrà essere verificata da un medico, da esami clinici e forse da una biopsia. Sta scrivendo della sensazione che il suo corpo si sia fatto, davanti allo specchio, una sorta di nera e opaca superficie su cui si levava l'evidenza del seno; di come, anche, abbia cercato di utilizzare questa sua nuova coscienza per far sparire tutto, e di come, infine, questo tentativo sia fallito.

106.

Devo portarla fuori casa, verso l'uno o l'altro dei personaggi affiorati nella mia mente mentre scrivevo queste pagine? O accompagnarla da sola in qualche posto, attraverso la città, nel luogo di lavoro (quale?) o per negozi?

L'ho portata in una boutique, e ora sta guardando delle borse, poi dei vestiti. È passato del tempo da quando Claudia - così ho deciso di chiamarla - ha individuato il nodulo nel suo seno? Ha già avuto una diagnosi? Non so ancora. So che lei aveva odiato il suo corpo, e ora, di fronte allo specchio del camerino, scopre di non odiarlo più, ma di temerlo: lo sente estraneo, forse ostile, anche se non propriamente nemico.

107.

Mi sembra simile agli dèi
quell'uomo, che sta seduto di faccia a te
e che vicino a te che dolcemente gli
parli ascolta

e ridi d'un riso che genera desiderio,
e questa visione mi ha scosso il cuore in petto:
appena ti guardo solo un istante, nulla
mi è più possibile dire,

tutta la lingua mi si spezza, e un improvviso
fuoco sottile mi corre sotto la pelle,
e nulla vedo e rombano
le orecchie,

e su di me stilla il sudore, e un tremito
tutta mi afferra e sono più verde dell'erba
e ben poco lontana dalla morte
sembro a me stessa.

Ma tutto si può sopportare perché
[...].

La poesia di Saffo è nota. Vicino all'amato il corpo diventa estraneo e

tremibile. Quanto diversi sono stati i sentimenti e le sensazioni di Claudia davanti allo specchio del bagno, davanti allo specchio nel camerino, di fronte all'abitatore sconosciuto della malattia dentro di lei?

108.

Abbiamo verificato più sopra, parlando di *Madame Bovary*, la verità dell'asserzione di Virginia Woolf che la mano, una mano può rivelare intero un corpo: la mano nuda di Emma che sporge dal finestrino della carrozza ci scopre il suo corpo nudo all'interno della carrozza. Eppure è così difficile sapere anche di fronte alla più completa nudità, perfino di fronte a quella che noi stessi immaginiamo e creiamo. Cosa so di Claudia, cosa so di me stesso mentre scrivo di lei, mentre la faccio crescere nella mia immaginazione?

Ha scritto Virginia Woolf in *Orlando*:

La natura si diletta a intorbidire e complicare le cose al punto che neppur oggi [...] sapremo dire perché saliamo le scale di casa nostra e perché ne discendiamo. I nostri movimenti più consueti sono come il viaggio d'una nave su un mare ignoto, e quando un marinaio dall'albero maestro, puntando il cannocchiale all'orizzonte, domanda: «Terra? Sì o no?» noi, se ci atteggiando a profeti, rispondiamo «sì», ma a voler essere veritieri dovremmo dire «no».

Difficile, impossibile decidere. Procedo dunque senza vedere terra, in mare incognito.

109.

Non sono interessato, in questo percorso, a seguire certe tracce, per esempio quelle che ci offre Jonathan Swift nello *Spogliatoio della signora*, là dove spinge il suo Strefone a una visione quasi micrologica della sporcizia e dei sedimenti corporei fino alla scoperta lancinante che «Celia caca», ciò che sarà il motivo dominante della sua *Elegia tragica*.

Swift si spinge nella «melma puzzolente» del corpo anche nel *Matrimonio di Strefone e Cloe*, quando Strefone si avvicina, la prima notte di nozze, alla donna, pieno di timore e di imbarazzo, perché il suo corpo, per quanto lavato, è carne: suda e odora. Ma Strefone non viene respinto dal pudore di Cloe o dalla sua purezza, bensì dal bisogno della donna di pisciare e di fare vento, finché, tra i due, «avvien il grande mutamento». «Depongono presto ogni imbarazzo / e uno può vedere l'altro fare i suoi bisogni», trovando così «una stretta unione nel puzzare», e intrattenendosi, giornalmente e reciprocamente, «con la più intima melodia» dei loro ventri.

Bataille, nell'*Abate C.*, come abbiamo già visto, spinge la merda sull'altare dell'eccesso e della rottura di ogni ordine. Ma le escrezioni, grottesca abitudine quotidiana in Swift, in Bataille non sono che corpo: la nostra carne, nostra fino al momento in cui essa non è più carne. Così l'ha vista James Joyce che ci confronta, in apertura della sua *Odissea*, al suo grande, al suo immenso Leopold Bloom accoccolato sul cesso, e che chiude la sua narrazione con Molly, in cui il flusso delle mestruazioni imminenti si mescola e si confonde con il flusso dello sperma che ha accolto in sé, con il flusso delle immagini che diventano il fiume su cui viaggia la sua intera vita, la sua memoria che si muove appunto come balzata dalle onde di questo fiume, o come l'ago di una macchina da cucire che segua le linee di un arcano ricamo.

110.

Certamente le escrezioni, l'orina, la merda, e pure lo sperma e le

mestruazioni, anche se queste sono più immediatamente legate alla sfera sessuale, provengono da *dentro* il corpo, rinviano a una sua dimensione celata e non immediatamente visibile. Rinviano, secondo Camille Paglia, alla dimensione ctonia del corpo, che l'uomo ha sublimato e che, secondo lei, nella donna è ancora attiva. Rinviano, secondo Joyce, più propriamente alla dimensione profonda della vita, essa stessa, come quella apollinea, generatrice di immagini e di pensiero. Se Leopold Bloom, che vediamo all'inizio della sua avventura «accosciato sulla seggetta», rimane per noi colui che sa guardare le stelle, Molly giunge all'orgasmo che chiude il libro in mezzo alle immagini del mare color cremisi, a splendidi tramonti, a stradine tortuose in mezzo a case colorate, e a roseti e gelsomini e gerani, mentre il suo cuore di ora, e quello di allora, il cuore della memoria del suo primo amplesso, battono insieme come impazziti.

Proprio perché rinviano a una dimensione segreta del corpo, anche le escrezioni possono diventare un mezzo di seduzione. La nudità della ballerina o dello sportivo non è nudità, in quanto gli atteggiamenti del corpo ne nascondono la carne, che si rivela allo sguardo e nel contatto dei corpi: nella vergogna e nel superamento della vergogna. Le escrezioni diventano altro, e dunque anche mezzo di offesa o di offerta, di dilleggio o di seduzione, quando cessano di essere funzioni del corpo, e diventano manifestazione della sua carne segreta.

Lo abbiamo visto nella letteratura penitenziale e in quella di Rabelais, lo abbiamo visto in Bataille. C'è un racconto di Joyce Winter tutto giocato su questo ruolo. Kate cerca di avvicinare Russell attorcigliandolo in una fitta rete di eccessi, ma di eccessi che si giocano tutti all'interno del quotidiano. Lo incontra a una conferenza, e si siede vicino a lui, e conduce la sua mano sulla carne nuda del suo sesso sotto la gonna. A letto gli fa trovare, nascosti nella sua vagina, oggetti, per esempio una piccola palla di vetro, che cade opaca e umida nella mano dell'uomo. Una sera, in un ristorante all'aperto, sotto una pergola, durante un viaggio in Grecia, gli dice: «Ascolta!». E lui, «tra il brusio del vento caldo tra le foglie e delle voci intorno, udì lo scroscio dell'urina che scendeva tra le sue gambe aperte, e che si distendeva in una pozza tra la ghiaia ai suoi piedi». Poi si allontanano dal ristorante. Lei ha la maglia annodata intorno alla vita per nascondere la macchia umida, e in mezzo alla piazza del paese si toglie la camicetta, e cammina così a seno nudo al suo fianco.

Ma tutto questo non fa che riportarci al segreto del corpo, che abbiamo cercato di indagare a lungo, di cui le escrezioni non sono che un segno, come un segno è il gemito della sofferenza, gli occhi che si fanno opachi nel dolore o nella noia o nella malinconia, o il tremito profondo e invisibile che ci attraversa quando, in qualche momento, in qualche modo, abbiamo improvvisa la percezione della realtà della morte.

Eppure c'è stato chi, come Marco Aurelio, ha pensato al corpo intero come a una escrezione. Nei suoi *Pensieri* ricorda la morte di Eraclito, che si dice sia morto ricoperto da una crosta di merda in cui si era avvolto per tentare di estrarre, con il calore dello sterco, gli umori idropici che lo tormentavano. E di qui Marco Aurelio trae la conseguenza che tra la merda e la materia di cui è fatto il corpo non c'è differenza alcuna, anch'essa impastata, imbudinata di putredine. La morte è vista così come l'unica via che porta dall'oscena fermentazione della falsa vita del corpo alla vita dell'anima: insensibile e vitrea nel suo sottile e sterile odore di assenza, come quello che immaginiamo regnare in certi remoti musei o in certi asettici laboratori scientifici.

Questa filosofia trae la sua origine, o almeno il suo scopo, dal fatto che così, in questo processo di astrazione e di rimozione, rimane invisibile ciò che nella merda appare: i resti di ciò che abbiamo ucciso e ingoiato; di quella parte del mondo che abbiamo fatto entrare dentro di noi e che poi abbiamo espulso da noi; il nostro corpo, per dirlo con una parola sola.

Il corpo si presenta come un mosaico paradossale in cui ogni tessera è al contempo solo frammento e totalità. Un mosaico, come il libro che sto scrivendo, che si apre e si chiude continuamente davanti ai miei occhi sullo schermo del computer, come le valve di un'ostrica, e poi si tende e

si prolunga, e poi si spezza, si smembra e si ricompone. Ho talvolta l'illusione che esso abbia una sua strana e incomprensibile autonomia, un suo movimento, e di essere io a seguirlo, anziché tenerne il filo e guidarlo nei suoi sussulti e nelle sue opache stasi.

113.

Dioniso, nel mito orfico, danza con i Cureti,

ma i Titani si insinuano con astuzia: dopo averlo ingannato con giocattoli fanciulleschi, ed ecco che questi Titani lo sbranarono, sebbene fosse ancora un bambino, come dice il poeta dell'iniziazione, Orfeo il tracio: «La trottola, il giocattolo rotante e rombante, le bambole pieghevoli e le belle mele d'oro delle Esperidi dalla voce sonante».

E non è inutile menzionarvi come oggetto di biasimo i simboli inutili di questa iniziazione: l'astragalo, la palla, la trottola, le mele, il giocattolo rotante e rombante, lo specchio, il vello. (Giorgio Colli, *La sapienza greca*, I, 4, [B 37]).

Accanto a questa testimonianza di Clemente Alessandrino, Colli riporta anche quella di Nonno (*ivi*, I, 4, [B 40e]): «Con spada orrenda i Titani violarono Dioniso che guardava fissamente l'immagine mendace dello specchio straniante».

Un dio-corpo, dunque, un corpo dilaniato e smembrato in un mito che è stato letto come un'anticipazione cristologica. Abbiamo visto, infatti, la violenza con cui Tertulliano esalta la *carne* di Cristo. Cristo si è fatto carne, corpo: è diventato *figlio dell'uomo*, perché solo così avrebbe potuto redimere l'uomo, entrando dentro la sua sofferenza, le sue passioni, la notte della sua ansia. E dunque il corpo di Cristo ha stillato sangue e sudore e siero, che si sono aperti sentieri lungo il suo corpo straziato appeso alla croce. I mistici, e direi soprattutto le mistiche, hanno colto fino in fondo questo aspetto carnale dell'esperienza del Cristo: un divino che si tocca, che si abbraccia, che si allatta, che si prende in braccio o che ti avvolge tra le braccia, che stilla umori e che apre nel corpo del mistico ferite – come quella del poeta in *A colei che è troppo gaia* di Baudelaire – attraverso le quali entra nella carne esaltata dall'estasi.

Ai confini del corpo abbiamo intravisto la morte. Ai confini del corpo è forse possibile intravedere il divino nell'*anima carnale* – di cui hanno parlato Tertulliano, Péguy, Cvetaeva – che affiora al di là della diafana apparenza dell'anima-spirito a cui ci hanno educato.

Anche l'Annunciazione – e l'Immacolata Concezione – è stata vista come un conflitto di corpi. Basti pensare all'*Annunciazione* di Lorenzo Lotto di Recanati, di cui ho già parlato anche nell'*Ultimo uomo*.

In primo piano, su una sorta di pedana, sta una fanciulla, la Madonna, con le mani, dalle dita forse troppo lunghe in proporzione al suo corpo minuto, aperte, e incerte se congiungersi o distendersi in un gesto indecifrabile. Il viso è piccolo e rotondo. Il suo corpo ha una strana torsione, come se la Madonna, quasi avvitando ingobbita su sé stessa, avesse voluto proteggere sé e il suo sesso avanzando e piegando appunto il ginocchio e la coscia destra, tanto che la testa risulta fuori asse, spostata al di là della curva delle gambe, che si intravedono sotto le ampie pieghe della veste che la copre.

Da chi o da che cosa si difende la vergine nel dipinto?

Nel quadro, in fondo a destra, fuori dalla stanza spalancata, sospeso su una nuvola, sta Dio, un vecchio Dio con la barba grigia come la nuvola che lo sostiene e con il volto arcigno della potenza. Il suo braccio teso si prolunga in una linea retta ideale fino nel corpo della vergine. Il

quadro rappresenta il momento in cui Dio sta prendendo possesso di quel corpo piegato e quasi contratto in un gesto di vana difesa. Sulla destra, in posizione intermedia tra Dio e la vergine, c'è un angelo.

L'angelo è in ginocchio. La sua veste non è rossa come quella degli angeli delle altre *Annunciazioni*, da Beato Angelico, a Mantegna o Botticelli. È blu, di un blu freddo e opaco. Il suo volto è fisso, irrigidito, congelato dalla malinconia che traspare e si disegna sul colore di ghiaccio della sua veste. Le sue ali non hanno piume. Sono rigide, lignee, inadatte al volo. C'è un gatto alla sua destra, un gatto che fugge guardando l'angelo. Fugge perché vede l'angelo: perché vede quello che l'angelo ha visto, che l'angelo continua a vedere, che non può fare a meno di vedere.

Sul volto dell'angelo traspare un'espressione di orrore. Il suo braccio destro è levato in alto, irrigidito. La mano sinistra tiene appoggiata alla coscia una verga: quella verga fiorita di gigli che l'agiografia cattolica ha sempre attribuito al casto san Giuseppe il quale, pur non avendo mai conosciuto il corpo della vergine, era stato testimone della sua gravidanza. Una visione, un sogno, il miracolo della strana fioritura lo avevano rasserenato e gli avevano permesso di rinunciare per sempre a qualsiasi manifestazione della sua sessualità.

Il desiderio dell'angelo, che aveva riconosciuto nell'ombra, di faccia alla vergine, un'arcanica tensione alla carnalità, si sublima nella verga fiorita di un'algida fecondità. Non è spirito, non è immortale: è ora un corpo, un corpo a cui è promessa la morte, ma a cui è negato l'amore. Non appena ne ha conosciuto il brivido, non appena ha conosciuto la tensione della vita, li ha visti entrambi affondare nell'ombra mortale che si stende davanti ai suoi piedi. Il possesso è riservato alla potenza divina. All'angelo e all'uomo è data in destino la morte.

L'angelo proietta davanti a sé un'ombra sul pavimento. Dunque non è, o non è più, uno spirito, bensì un corpo; non è immortale ma mortale. Lorenzo Lotto non vuole lasciare dubbi. Alla destra dell'angelo, su uno sgabello, coperta da uno straccio, sta una clessidra. Metà della sabbia è già passata nel bulbo inferiore, più di metà del suo tempo è già trascorso. La clessidra è infatti la clessidra dell'angelo. La clessidra segna il suo tempo. Ancora una volta, una linea retta la unisce idealmente a lui.

L'audacia di Lotto è stupefacente. In lui l'annunciazione non è una parola: è uno sguardo che annuncia, con il desiderio che esso esprime, non certo un'immacolata concezione, ma la violenza e il possesso imminenti. E tutto questo è in Dio, nel potere di Dio. Un potere che si manifesta nella attonita ma inane difesa della giovane contro l'inesorabile violazione del suo corpo; che si manifesta nella scoperta da parte dell'angelo della morte, come se il suo compito si fosse esaurito nell'annuncio di un potere incognito, incomprensibile nelle sue motivazioni e nella sua logica. Come se la sua esistenza si fosse interamente compiuta nell'annuncio di un potere che lo sovrasta e che ci sovrasta, in cui possiamo trovare sia la salvezza che l'annientamento.

In un apologo arabo-iranico troviamo lo stesso potere, ma questa volta legato all'esaltazione del corpo. In questo racconto Adamo è sdraiato a terra supino, con il corpo terroso e opaco. Le sue mani intrecciate coprono la vergogna dei suoi genitali, degli organi escretori, ma gli angeli luminosi e inodori sono tuttavia chini su di lui in muta adorazione. Solo Iblis, Satana, si tiene discosto. Ed è per questo, dice l'apologo, che Dio l'ha condannato. L'impotenza dell'uomo qui non viene annientata, ma addirittura esaltata, come se in essa ci fosse una gloria

implicita. Come se la redenzione del mondo e delle cose mortali che lo popolano dovesse passare attraverso la fragilità, o persino la vulnerabilità e la vergogna dell'uomo e del suo corpo. Dio induce gli angeli a riconoscere questa verità. Satana si separa dai figli di Dio perché rifiuta questo riconoscimento.

114.

Siamo passati dalla seduzione della perversione all'immagine del corpo divino, smembrato e sofferente, e da questa ancora a un'altra immagine, quella dei corpi vulnerabili di fronte alla potenza divina, e poi ancora a un'immagine del corpo che sovrasta lo spirito angelico, perché, come ha detto Rilke nelle *Elegie duinesi*, l'angelo non conosce la sofferenza e la morte, e dunque il suo sapere è un sapere imperfetto.

Il percorso lungo i confini del corpo diventa vertiginoso e potenzialmente infinito. Forse perché, spingendoci all'estremo, ci illudiamo di incontrare confini, ma poi queste frontiere, a prima vista invalicabili, veri e propri grumi impenetrabili, si aprono in soglie che ci spingono avanti senza che noi possiamo sapere se incontreremo mai una fine.

115.

Il mistico, scrive Gershom Scholem, scopre, o almeno cerca nel linguaggio una dimensione che mira «a comunicare qualcosa di incommunicabile», vale a dire l'indicibile esperienza del divino. Il linguaggio che sembra più approssimarsi a tale esperienza, all'abisso dell'ineffabile, non è certo il linguaggio teologico – il linguaggio cioè che esplora il *pensiero* sul divino –, ma propriamente il linguaggio di Eros, che è dominato, come aveva già scoperto Platone nel *Simposio*, dal demone della mancanza. È così che il *Cantico dei cantici* diventa una sorta di grammatica del linguaggio mistico. Per questo si sono moltiplicati, a partire dai primi Padri della chiesa, innumerevoli commenti del *Cantico*, tentativi di penetrarne l'abisso, o di recitarlo attraverso una sua traduzione allegorica in cui a ogni termine e a ogni immagine si sovrappone un altro termine, un'altra immagine, in cui la carne e il corpo che lì sono cantati diventano un'altra cosa. Gregorio Magno scrive infatti, nel suo commento al *Cantico*, che con «queste parole corporee, con queste parole esteriori dobbiamo cercare qualcosa di interno e, parlando del corpo, situarci quasi al di fuori del corpo» (*Loquentes de corpore, quasi extra corpora fieri*). Ma non è così facile superare i confini del corpo.

Infatti, se il linguaggio dell'eros e del corpo è il linguaggio attraverso cui possiamo parlare dell'esperienza di Dio, ciò significa che Dio si manifesta nell'eros e nel corpo, e dunque, se la chiesa ha affondato la carne dell'uomo e la carne del mondo sublimandole nel linguaggio platonico, è necessario ricostruire un diverso rapporto con il corpo e con il mondo: è necessario costruire una diversa antropologia ontologica. Questo è il compito che si è assunta Hildegarda di Bingen, la santa che, nel XII secolo, ha dedotto dalle sue visioni mistiche una filosofia di un'audacia vertiginosa.

116.

Hildegarda si è mossa contro i catari per il loro disprezzo gnostico del corpo e per la loro negazione della sessualità. Non è infatti possibile escludere questa dimensione dell'esperienza umana, se proprio questa genera il linguaggio attraverso il quale possiamo, se non penetrare, almeno lambire il mistero di Dio. Hildegarda, nella sua rivalutazione

della sessualità, giunge a tracciare una analogia tra le forme del potere sessuale e della vita trinitaria di Dio. La sessualità, infatti, come scrive in *Scivias*, è sì una rappresentazione di Dio, ma non ne è un semplice riflesso. È la realizzazione dell'uno nel noi del rapporto sessuale che apre l'esistenza umana all'esperienza di Dio, o meglio, che realizza l'opera di Dio nell'umano (*opus Dei per hominem floret*). Il centro di questa «fioritura» del divino nell'umano è appunto il corpo, che determina la totalità dell'esperienza umana.

Che l'uomo sia visto da fuori, da dentro, da sotto, da sopra, ovunque incontriamo il corpo (*extra et intus, super et subtus corpus ubique*). È il corpo, addirittura il ventre, e non il cervello che *comprende* il mondo, o come dice Hildegarda è *capax mundi*. E questo perché il mondo stesso è un grande ventre. Ma se il corpo ha questa centralità, anche l'anima vi è connessa, anche l'anima è opera del corpo (*opus corporis*) destinata a compiere le imprese del corpo (*opera corporis*). Tra anima e corpo, tra razionalità e carne mortale (*caro mortalis*), si realizza un rapporto che rivoluziona letteralmente quanto la teologia ha insegnato.

Hildegarda non si limita però alla rivalutazione del corpo e della sessualità che è iscritta nella *constitutio prima* dell'essere umano, ma giunge a teorizzare la *differenza sessuale*, che soltanto secoli dopo sarà ripresa e riarticolata da Solov'ëv, da Lévinas, e dal femminismo contemporaneo.

Uomo e donna sono fin dall'origine esseri sessuati: sono costituiti nella differenza dei loro sessi. L'alleanza di queste differenze si esprime e si stabilisce nell'atto sessuale, vale a dire nella *coniunctio decenter constituta*, ovvero nell'orgasmo che è una *dilectio*. È in *Causae et curae* che Hildegarda descrive la fenomenologia di questa unione:

Dal momento che il seme dell'uomo cade nel suo luogo, il sangue femminile ne prende possesso con tutto il suo potere d'amore e lo aspira in sé come l'ispirazione d'aria fa penetrare qualcosa in un corpo. È così che il sangue femminile e il seme maschile si mescolano e ne risulta una mescolanza che assomiglia al sangue [...]. La carne della donna diventa una carne sola con l'uomo.

Il primo atto di questa *coniunctio* è la deflorazione, che apre la via che permette «che il sangue e il sudore dei due confluiscono insieme» (*in unum confluant*). Hildegarda ha pagine stupende sul desiderio sessuale. Ma la sua straordinaria audacia si manifesta là dove afferma che l'unione sessuale è la realizzazione dell'individuo: così sono vicendevolmente mescolati e qui, in questo atto, l'uno si realizza, realizza la propria individualità, attraverso l'altro (*sic ad invicem admisti sunt ut opus alterum per alterum est*). Dunque, senza la donna l'uomo non potrebbe essere chiamato uomo, né senza l'uomo la donna potrebbe essere definita donna (*quia vir sine femina vir non vocatur, nec femina sine viro femina nominaretur*). Infatti la donna è creata per l'uomo, come l'uomo è fatto per la donna, entrambi destinati a un comune piacere (*una dilectio*). In questa prospettiva l'amore non ha come scopo primario la generazione, quanto piuttosto è teso a permettere il dispiegarsi dell'umano nell'incontro delle differenze.

La differenza sessuale diventa così l'orizzonte umano. L'uomo è infatti interamente sessuato. Lo è in ogni parte del corpo. Ma se la sessualità è ciò che costituisce l'umano, anche lo spirito è sessuato, o almeno si manifesta nel quadro del corpo e della sua sessualità. Hildegarda lo dice in modo inequivocabile: lo spirito fiorisce nel sesso (*in lumbis rationalitas floret*).

Il corpo è un tempio, e l'inizio della filosofia è un bacio, dirà Novalis.

Hildegarda lo ha preceduto. Il corpo è un tempio, e come tale tutto ciò che gli è proprio va salvato, anche le escrezioni e le secrezioni (*excreta et secreta*). Dio si è fatto uomo in quella *plenitudo fructuositatis*, che nell'uomo è la potenza fecondante del sesso, che genera in primo luogo la propria individualità dispiegata. Dio si è fatto carne, interamente carne, al punto di aver voluto assaggiare corporalmente la morte (*caliginem mortis corporaliter gustavit*).

117.

Il discorso di Hildegarda non ha avuto seguito, e forse non poteva averlo. Il discorso mistico sembra prendere sostanzialmente tre vie. Quella di Angela da Foligno (e poi di Juan de la Cruz), di cui ho parlato diffusamente nelle *Soglie dell'ombra*, che porta il corpo ad assopirsi nella tenebra in cui avviene l'incontro decisivo con Dio, che conduce a una sorta di scorporizzazione, quasi a una disumanizzazione del corpo stesso, che perde ogni sua forma. È il luogo di tenebra in cui, come dice Angela, «tutto vedo e nulla vedo». Altra via è quella che passa attraverso un vero e proprio rapporto erotico con il corpo di Cristo, spesso trasformato in un fanciullo o addirittura in un bambino per depotenziare la carica erotica di questa esperienza e delle immagini che la comunicano. Altra via ancora è quella che conduce al corpo di Cristo come incontro con la morte. Infine, si giungerà dall'esaltazione del corpo di Hildegarda a una sua mortificazione spinta ai limiti del patologico.

«Un torrente di voluttà divina» trascina Gertrude di Helfta (1256-1301 ca.) quando è di fronte al Cristo, giovane «amabile e delicato», che le si presenta «in tal forma che allora la mia gioventù avrebbe potuto desiderarlo perché piacesse ai miei occhi di carne». Anche a Umiltà di Faenza (1226-1310) Cristo si presenta come uno «splendido fanciullo», a cui Umiltà vuole baciare i piedi «*e non solo i piedi*». Sulla natura di questo bacio non è possibile equivocare, in quanto Umiltà vuole «abbracciare» questo fanciullo, «appropriarsi del suo fragrantissimo odore» fino al punto che l'anima, «con il desiderio del cuore, vuole riempire le sue mammelle del latte della carità, ed entrare nel giardino del suo amore ferace». Di qui il desiderio di «essere fecondata in tutte le mie viscere», dice Umiltà: di essere ingravidata e di generare per amore (*viscera fac me per omnia gravida, et amore parere*). È desiderio di figli, «che producano frutti e che in tuo onore moltiplichino la mia eredità. O dolce Gesù, *amore lieto degli amanti*».

Se in Giuliana di Norwich (1343 ca.-1420 ca.) l'esperienza del Cristo è soprattutto un'allucinata esperienza della morte di Cristo, in Margherita da Cortona (1247-1297) la morte di Cristo è rivissuta nella sua stessa persona. Ripete in sé i dolori della passione e della morte di Cristo, e «per la violenza del dolore batteva i denti, si torceva come un verme e come una serpe; prendeva il colore della cenere», osservano le sue compagne. Ma in Margherita l'esperienza della morte si unisce all'esperienza erotica. È Cristo stesso che la invita a entrare in lui, non «nel cuore, ma nella ferita del mio costato».

Il gesto è di tale audacia che non può non richiamare alla mente la ferita del secondo sesso che Baudelaire sogna nel fianco di *A colei che è troppo gaia*. L'esperienza del Cristo diventa un invaginamento in Cristo. Forse per questo l'immagine viene depotenziata in un'immagine materna, che però ribadisce quel rovesciamento dei sessi che è implicito nella visione dell'apertura sanguinante del costato. «Tu sei», dice Cristo a Margherita, «come un fanciullo che desidera stare sempre attaccato alle mammelle della sua mamma [...]. Per questo io ti comando che tu

veniva spesso alla ferita del mio costato e lì abbia da succhiare e assaporare ciò che ne è uscito per la salvezza del genere umano.»

La ferita del costato è, per Caterina da Siena (1347-1380), «una bottega aperta». Qui «la dolce sposa si riposa nel letto del fuoco e del sangue [...], sangue e fuoco, inestimabile amore!». Ma è in Maria Maddalena de' Pazzi (1566-1607) che il costato diventa una vera e propria ossessione erotica.

Cristo chiama Maria Maddalena nel linguaggio del *Cantico*: «Vieni colomba mia, vieni colomba mia, vieni speciosa mia; sposina mia; che io mi voglio ora compiacere con te». Ma ciò che Cristo presenta alla sua sposa è la ferita slabbrata del costato, che nutre Maria Maddalena, fino al punto che lei, la sua anima, diventa sangue «e non intendeva altro che sangue, non gustava altro che sangue, non sentiva altro che sangue, non pensava altro che sangue; non parlava e non poteva pensare se non di sangue». Il costato è la «*caverna Sponsi mei*», la caverna del mio sposo. È inequivocabilmente la vagina penetrata da Maria Maddalena: «*venter meus in ventre tuo*», il mio ventre nel tuo ventre, in un rapporto in cui ci si veste «d'un *vestimento di nudità*».

118.

È il linguaggio erotico del *Cantico dei cantici* che, attraverso le omelie di Origene tradotte da Girolamo, entra nel linguaggio mistico dell'Occidente. Cristo che invita Margherita da Cortona a succhiare dal suo costato come un fanciullo alle mammelle della madre è la ripetizione di quanto dice Origene nella prima delle sue *Omelie sul Cantico dei cantici*, dove le mammelle sono attributo del Cristo. Le mammelle turgide di Urbana sono le mammelle della sposa nella seconda Omelia di Origene. La «colomba speciosa» di Maddalena è citazione diretta dal *Cantico*. La «*caverna Sponsi mei*» richiama certamente il «*cubiculum*» in cui la sposa viene fatta entrare sempre nel *Cantico*.

Teologia. Il *logos* intorno a Dio. Ma quando è il soggetto intero, con il suo corpo, che ha esperienza di Dio, è possibile parlare di questa esperienza al di fuori del linguaggio che parla della passione, e in particolare della passione erotica? Nemmeno Origene, uno dei più audaci pensatori dell'antichità cristiana, sfugge a questa necessità. Il manto allegorico, con cui cerca di coprire quella nudità, che le mistiche faranno di nuovo emergere impudica, si fa velo: trasparenza attraverso cui, ancora una volta, il corpo esplode nella sua terribile, stupenda e grumosa presenza.

119.

Mino Bergamo ci ha dato con *La scienza dei santi* un'opera illuminante, che ci permette di entrare nell'universo del pensiero mistico soprattutto del XVII secolo, quando la mistica lambisce la patologia. Le lettere dell'aristocratica Louise de Bellère du Tronchay, firmate Louise du Néant, Louise del Nulla, scritte alla Salpêtrière, dove era stata internata come folle probabilmente nel 1677, ci permettono, con l'aiuto del saggio introduttivo di Bergamo, di entrare in questa *crisi del linguaggio mistico*.

Bergamo non manca di notare, appunto, come la reclusione di Louise sia «un segno della marginalizzazione del misticismo alla fine del XVII secolo, e l'emblema di quel processo di patologizzazione che caratterizzerà il destino dell'esperienza mistica in tutta la cultura moderna». L'ospedale, l'asilo diventano «il luogo della santità espulsa e patologizzata». Queste lettere si propongono dunque come un testo

emblematico di una svolta epocale, che è stata al centro dei primi grandi libri di Foucault.

Ma il testo ha anche un suo specifico valore. Bergamo ritesse il testo delle lettere di Louise du Néant facendone emergere uno straordinario romanzo epistolare, che si muove lungo le direttrici dello «sdoppiamento della personalità», della «santa abiezione» e del «rapimento estatico». Particolarmente felice mi pare l'analisi dello sdoppiamento della personalità in quanto tale sdoppiamento si realizza, come afferma Bergamo, tra l'io nella sua totalità e ciò che Louise chiama via via «natura», «bestia», «carogna», o semplicemente «essa»: vale a dire, tra l'io e il corpo in tutte le sue orrende metamorfosi.

Lo stesso Bergamo sottolinea come la «santa abiezione» sia comune a molte mistiche, così come il rapimento estatico, che si declina nel vocabolario erotico che abbiamo imparato già da Caterina, da Hildegarda, da Maria Maddalena. Le «carezze spirituali» che Louise riceve da Dio la precipitano in un'estasi amorosa che ha il suo contrappunto nelle sofferenze che essa stessa infligge alla «bestia» del suo corpo.

Ma ci sono degli altri elementi, che emergono da questo racconto epistolare, che mi sembra vadano sottolineati. C'è in Louise uno sdoppiamento ulteriore, quando afferma: «Sono decisa a schierarmi dalla parte di Dio contro me stessa». Qui non è solo l'«io» contro il corpo, ma è l'io che si schiera con Dio contro sé stesso – contro il Dio che è in sé –, trasformando di fatto il rapporto erotico in un rapporto conflittuale sia pur mascherato.

Ma negli scritti della «figlia del Nulla» c'è qualcosa d'altro ancora che emerge con forza. Il rapporto dell'umano con il divino è per Louise, che qui giunge a un'ipotesi vertiginosa, il rapporto tra due assoluti: tra l'assoluto del Nulla e l'assoluto dell'Essere, appunto assoluto di Dio. La natura, la bestia, la carogna, il corpo, ma anche gli esseri che transitano nella sua cella sono l'ostacolo che l'esistente oppone al rapporto puro tra essere e nulla. La mera esistenza – cosa, persona, gli esseri – resiste all'annullamento, al deserto di cose e persone, in cui si realizza il rapporto tra essere e nulla, che è una relazione abissale e al contempo ambigua. «Rimasi sola con lui in me abisso, dove non vedevo né fondo né sfondo.» È Louise sprofondata nell'abisso di Dio, o non è piuttosto Dio sprofondato nell'abisso del Nulla, in Louise du Néant, in Louise che è l'essere stesso del Nulla?

Il «torrente di parole» della mistica parla, spesso in modo confuso, di un'esperienza capitale per la quale il nostro pensiero non ha quasi parole. Leopardi parla del nulla, del «solidissimo nulla». Parla della noia come della percezione che l'uomo ha, a ogni istante, del nulla. Eppure il pensiero paradossale di Leopardi propone di faccia al nulla il mistero dell'essere come l'infinito dei possibili. Ma Leopardi non si arresta a questa opposizione. Quando, nell'operetta morale *Cantico del gallo silvestre*, ci mostra il nulla in cui sprofonda l'esistenza universale, aggiunge in una nota a piè di pagina: «Questa è conclusione poetica, non filosofica. Parlando filosoficamente, l'esistenza, che mai non è cominciata, non avrà mai fine». Un terzo assoluto, un terzo mistero «terribile» si affianca dunque al mistero dell'essere e al mistero del nulla: il mistero dell'esistente, della cosa, del corpo, dell'essere come singolarità. Quell'esistente che era affiorato con una forza inusitata nelle parole di Hildegarda e che qui, in Louise du Néant, affonda senza più speranza.

Per ritrovare un pensiero che tenda a Dio attraverso il corpo dovranno passare secoli, e dovremo arrivare a una filosofia, come quella di Solov'ëv, che lambisce continuamente il discorso mistico. Ma Solov'ëv si confronta, anche se tacitamente, in primo luogo con Arthur Schopenhauer, ed è da qui che dobbiamo ripartire.

Già nel capitolo 42 dei *Supplementi al Mondo come volontà e rappresentazione*, Schopenhauer pone il rapporto sessuale come «il centro invisibile di ogni attività», che emerge dappertutto «malgrado i veli di cui lo si copre». Infatti esso, «nella sua onnipotenza», si pone come «vero e legittimo signore del mondo», beffandosi dei tentativi di recluderlo, limitarlo o, se null'altro è possibile, almeno di «tenerlo completamente nascosto», marginalizzandolo come una faccenda secondaria della vita. L'istinto sessuale emerge su tutti questi tentativi come «il più veemente dei desideri» o, come dice ancora Schopenhauer, come «il desiderio dei desideri». Ma è nel capitolo 44 che Schopenhauer tenta una vera e propria *metafisica dell'amore sessuale*, vale a dire di ciò che i poeti, in tutti i tempi e in tutti i modi, hanno rappresentato, ma che finora non ha trovato voce e parola nella filosofia. Senza il genio dei poeti questa, che è la dimensione principale della vita, sarebbe rimasta nei registri burocratici o nelle esangui allusioni dei filosofi, che riducono magari l'amore, come Baruch Spinoza, a una *tillatio concomitante idea causae externae* («un solletico concomitante all'idea di una causa esterna»).

In realtà tutto l'amore, per quanto eterico possa apparire, scrive Schopenhauer, «è radicato esclusivamente nell'istinto sessuale, anzi altro non è che un impulso sessuale più specializzato e meglio individualizzato». L'amore tende all'appagamento. Il mancato appagamento trascina tutto il mondo e la vita stessa nel buio. Ma questa brama, «che i poeti di tutti i tempi hanno cercato incessantemente di esprimere in innumerevoli modi», altro non è che «il sospiro della specie». La specie tende alla propria sopravvivenza e si avvale della brama amorosa per i suoi scopi. Ogni Hans vuole trovare la sua Grethe. In realtà questa tensione dovrebbe essere tradotta aristofanesicamente in «ogni cazzo cerca la sua figa», in quanto «i genitali sono il punto focale della volontà» attraverso cui la cieca intelligenza della specie attraversa come una lama tagliente il principio di individualizzazione giungendo al suo scopo: la prole e dunque la propria sopravvivenza. Quindi l'intensità amorosa dovrebbe essere proporzionata alla riuscita della specie. Ed è quello che Solov'ëv nega nel *Significato dell'amore*, che riprende quasi alla lettera alcune argomentazioni di Hildegarda di Bingen.

«Non c'è correlazione tra l'intensità della passione amorosa e il valore della prole.» Inspiegabile che questo sia stato affermato quando le grandi passioni sembrano essere destinate a rimanere senza frutto. La spiegazione dell'amore sessuale che ricorra, come Schopenhauer, alla volontà della specie in realtà non spiega nulla, «è la rinuncia a ogni spiegazione». Ma se l'amore non è finalizzato alla specie, non può nemmeno essere riferito a una finalità storica. Il suo significato deve essere trovato altrove, e precisamente «alla radice nell'esistenza individuale», che non può, in alcun caso e in alcun modo, essere piegata strumentalmente a fini eterogenei. Di questa esistenza individuale l'amore sessuale è «il momento di massimo splendore».

L'uomo è natura, ma paradossalmente abbatte continuamente i limiti che la natura pone sul suo cammino. Questo superamento dei limiti è un'attività creativa tesa a incarnare nel sensibile quell'unità «dei cieli,

della terra e dell'uomo». A incarnare, in una parola, «la verità nella sua intelligenza». Ma che rapporto c'è tra la sessualità e la verità?

Essere nella verità, vale a dire in quell'unità che Solov'ëv chiama «unitotalità», è la giustificazione e il fondamento dell'umano. Ma l'uomo ha solo coscienza, e *non* è in questa unitotalità in quanto è trattenuto nella sua particolarità dall'autoaffermazione individualistica, da ciò che, in una parola, potremmo chiamare egoismo. L'amore è di fatto il sacrificio dell'egoismo. Partendo da qui sarà possibile chiarire anche il mistero dell'amore sessuale. Infatti i rapporti sessuali «non solo vengono chiamati amore, ma vengono a costituire [...] l'amore per eccellenza, il prototipo ideale di ogni altro amore» come appunto ci hanno insegnato il *Cantico dei cantici* e l'*Apocalisse*.

Si è parlato di «sacrificio dell'egoismo». Ma egoismo non è la «pretesa di un valore assoluto e di una dignità illimitata», in quanto «non si può mai dare una valutazione eccessiva di noi stessi». Egoismo è attribuire questo valore a sé e negarlo ad altri. C'è una sola forza in grado di estirpare l'egoismo, vale a dire la negazione del valore dell'altro, e questa forza è l'amore. Attraverso l'amore possiamo diventare tutto, in quanto ci liberiamo dai vincoli interiori che ci separano dall'altro. La ragione ci ha già convinti che l'altro è valore, ma concretamente superiamo l'ingiusto atteggiamento egoistico nell'amore, nell'atto dell'amore sessuale, che realizziamo con «un altro soggetto dotato della stessa concretezza che abbiamo noi [...] e che nello stesso tempo deve distinguersi in tutto e per tutto da noi così da essere realmente altro».

È il principio della differenza sessuale che abbiamo trovato all'inizio del nostro percorso in Lévinas, che abbiamo ritrovato in Hildegarda, e che ha animato il dibattito del femminismo che ha, su questo piano, rivoluzionato il nostro pensiero. È grazie a questo principio, a questa unione dei differenti, che «due esseri omogenei e di pari dignità, ma diversi per forma» creano «un uomo nuovo, realizzano effettivamente una individualità umana». Questa unione, dice Solov'ëv, «noi la troviamo appunto nell'amore sessuale», che è la sola condizione che permette all'uomo di «essere effettivamente nella verità».

L'amore mistico tende all'indifferenza assoluta che assorbe l'individualità umana. Qui l'egoismo non è superato, ma affondato in un oscuro altrove, come quando si cade in un sonno profondo. L'abisso indifferenziato è incompatibile con l'individualità che realizza l'unitotalità dell'io e dell'altro in quell'immagine sensibile in cui si cala anche il divino. Perché l'amore sia tale due carni devono unirsi per creare una terza cosa: l'uomo autentico che non è soltanto maschio o soltanto femmina, ma che deve consistere nell'unità superiore dell'uno e dell'altra. Il *compito* dell'amore è quello di «realizzare questa unità, di creare l'uomo autentico inteso come libera unione del principio maschile e del principio femminile» che, pur conservando isolatamente la loro formale peculiarità, giungono così a superare la loro essenziale inimicizia e disgregazione. Trasporre l'amore in mero possesso egoistico porta l'amore a un irreparabile naufragio.

Se l'amore così concepito realizza nel sensibile l'immagine di Dio, ciò non significa una sua spiritualizzazione, in quanto «uno spirito senza corpo non è un uomo». Solo «la carne viene illuminata e spiritualizzata, ed essa è l'oggetto necessario dell'amore». L'amore, così inteso, introduce l'assoluto nella nostra esistenza, e dunque ci libera dalla morte. Amare come un animale significa morire come un animale. Rimanere nella separazione sessuale - vale a dire in un rapporto di astinenza o di egoismo o di mera spiritualità - «significa rimanere su

una via di morte».

Si dice feticismo l'amore di una parte del corpo. Ma tutto il corpo, quando è solo corpo, solo oggetto e non soggetto d'amore, non è anch'esso feticcio? Si condanna l'amore animale, ma l'amore spirituale non tende in fondo alla stessa separazione dello spirituale dal sensibile, a quella stessa particolarità che contraddistingue l'amore animale? E l'amore dei diversi, che intrecciano la loro differenza senza annullarla, ma la dispiegano nella realizzazione di sé e di un'unità superiore, che realizza il vero amore sessuale e, in esso, la suprema incarnazione della sostanza divina nella vita individuale dell'uomo.

121.

L'avevamo sospettato che sui confini del corpo era possibile incontrare persino il divino. Solov'ëv si è spinto coraggiosamente su questa strada, ma non è andato oltre Hildegarda di Bingen. Almeno in una cosa è rimasto al di qua. Ha guardato i corpi con amore, li ha guardati intrecciarsi nell'amore, ma non ha visto in essi gli *excreta* e i *secreta* che vi aveva scorto Hildegarda. Non esiste però un corpo che ne sia immune. Scrive Jeanette Winterson, in *Simmetrie amorose*, che anche «lo *champagne* e il *foie gras* vengono impastati in stronzi e piscio. Il corpo è efficiente, ma non è educato». Ed è su questo punto - su questo eccesso di «educazione» - che Vasilij V. Rozanov contesta Solov'ëv, e cerca di andare oltre.

Il tema di Rozanov, scrive Nikolaj A. Berdjaev, è «il tema del sesso considerato dal punto di vista religioso». Rozanov divide le religioni in religioni della vita e religioni della morte. Paganesimo e giudaismo sono religioni della vita, mentre il cristianesimo è una religione della morte: «Gesù ha incantato il mondo e nella sua dolcezza il mondo è irrancidito». Il sesso, che è estraneo alla predicazione del Cristo, è la fonte della vita. «Mai», conclude Berdjaev, «il problema del sesso era stato posto con tale radicalismo e profondità religiosa», spingendosi fino alla «consacrazione del sesso e della carne così come sono».

«Il rapporto sesso-Dio», scrive Rozanov, «è più stretto di quello tra intelletto e Dio e, addirittura, tra coscienza e Dio, tanto è vero che tutti gli asessuati si rivelano atei». Il sesso è «il Sancta Sanctorum di Dio», perché il suo regno è una «stanza nuziale». Ma lo sguardo di Rozanov si china fin sugli organi sessuali.

Tutto è *delimitato* e *definito* nell'uomo, tranne gli organi sessuali che, rispetto al resto, paiono in certo qual modo punti di sospensione e di oscurità.

È incontrandosi e congiungendosi «con altri punti analoghi in un altro organismo che si *chiariscono a vicenda*». Non dipende forse da questa incompiutezza, continua Rozanov, «il loro aspetto ripugnante»? Non dipende da questo l'orgasmo, ovvero «l'esultanza dell'istante in cui l'incompiutezza si compie (la sensazione dell'altro)»? Come se, appunto, Dio avesse voluto compiere quell'atto ma non avesse risposto alla sua stessa intenzione, non avesse assolto il suo compito, come in una sorta di *coitus interruptus*, «lasciandone l'iniziativa all'uomo e alla donna», che danno perfezione a questo impulso originario in un «divorarsi, un fagocitarsi reciproco». La fine dell'amore è la sazietà, l'arresto dello scambio, «la somiglianza e l'identificazione di coloro che un tempo *si amavano nella loro differenza*».

Il ventre genera idee come la testa. La mia opera, dice Rozanov, è imbevuta di seme, di *secreta*, appunto. Anzi, lui è nella sua opera come

in «un paio di mutande». Inutile, vano, sciocco stupirsi: se guardiamo attentamente alle opere dello spirito scopriremo che «il corpo è l'origine dello spirito», e che, per esempio, il segreto della pittura di Raffaello «si riduce quasi esclusivamente all'*umidore del grembo*», che copre le sue tele e le sue Madonne come di una patina preziosa. Di fronte a questo, Rozanov, che pure dichiara che morirà nella chiesa, si leva contro il cristianesimo, soprattutto in *Apocalisse del nostro tempo*, che «si nutre di non-cristianesimo», che «brama, reclama, esige il suo contrario». Cristo è «un'ombra misteriosa che ha scarnificato il mondo». Cristo ha dichiarato che le opere della carne «sono peccato», e che le opere dello spirito sono giuste. Rozanov vorrebbe dare al cristianesimo quel suo contrario cui esso segretamente aspira: appunto le opere della carne che sono la sola cosa essenziale, mentre le opere dello spirito sono «parole campate in aria».

Il Vangelo è castrazione, l'arpa di Davide e la lira di Apollo diventano qui cicaleccio teologico. La vita e le passioni che la attraversano devono elevarsi contro questa traduzione, contro il nichilismo cristiano che ci offre un «mondo senza ripieno». Cristo e il Padre non sono una cosa sola. Due sono le divinità, «a immagine e somiglianza delle quali Dio ha creato l'essere umano, uomo e donna».

Rozanov non si accorge di essere qui scivolato in un groviglio indistricabile da cui si rischia di uscire con la vecchia «canzone d'organetto» che fa della differenza sessuale una gerarchia. Se un Dio sessuato e un Dio castrato hanno creato l'uomo - uomo e donna - a loro immagine e somiglianza, quale dei due esseri, uomo e donna, sarà sessuato e quale castrato?

Ma da Rozanov non ci si può attendere coerenza. In lui arde la passione bruciante che rovescia sulla linda tavola della filosofia e della teologia il peso del corpo con tutti i suoi umori. È una sorta di mistero questa grande stagione russa del pensiero che è seguita a Dostoevskij: Solov'ëv, Rozanov, ma anche Pavel Florenskij e Andrej Belyj e Aleksandr Blok hanno posto il corpo e il sesso al centro della vita spirituale. Prima di loro, nella filosofia, solo Kierkegaard aveva dichiarato che la «spina nella carne» era ciò che lo spingeva alla scrittura, anche se aveva aggiunto che in nessun luogo dei suoi scritti si sarebbe trovata traccia del suo segreto. Solo Nietzsche aveva ugualmente esaltato il corpo, anche se egli, nel suo furore dionisiaco, nella sua esaltazione del «corpo e della sua grande ragione», non ha mai direttamente affrontato il tema della sessualità.

Il corpo, la passione. Le idee e il *corpo* delle idee. Un altro sentiero si apre, o almeno una traccia che segniamo sulla nostra mappa.

122.

Allucquère Stone racconta che un pomeriggio, mentre si sistemava per uscire dall'università, gli occhi le caddero in basso, sui suoi stivali: «Presumibilmente», scrive, «contenevano i miei piedi. Improvvisamente ho provato un fremito di orrore», quell'orrore che si prova appunto quando, certi dei confini del nostro corpo, improvvisamente lo scopriamo illimitato, o almeno percepiamo che le sue frontiere sono incerte, che ci è impossibile dire «questo sono io, e più in là è l'altro»: il mondo, o le cose.

Stone narra anche di un'altra esperienza, molto più lontana, quando si era trovata ad assistere a una conferenza del grande fisico Stephen Hawking il quale, come è noto, è affetto da sclerosi laterale amiotrofica, che gli impedisce di parlare e gli permette di muovere solo qualche dito. Ciononostante Hawking tiene conferenze con l'aiuto di una macchina, il

Votrax. Hawking seleziona frasi o parole che un computer assembla e che vengono pronunciate dalla macchina. Hawking è lì, sentiamo le sue parole, ma la voce è quella di una macchina. Quali sono i confini del suo corpo? La protesi che gli permette di comunicare è ancora corpo, o è altro dal corpo?

123.

Scrivere Jeanette Winterson che «siccome l'Essere Inalterabile e il Divenire Perenne non si potevano conciliare, i Greci inventarono il compromesso ingegnoso di separare lo spirito dalla materia» e che questo quadro, «a noi tanto noto da diventare assiomatico», ha dominato scienza, ragione e religione per millenni. Se la verità è quello che ignoriamo, allora la verità è appunto nascosta dentro il nostro stesso corpo, nelle «visceri pensanti», che attraverso in un viaggio in cui scopro in me stesso «la palude, la puzza e il buio», ma anche la ragione e la luce.

Wystan Hugh Auden ha scritto:

Nulla posso immaginare
che vorrei essere meno
che uno spirito disincarnato
incapace di bere e di masticare
di far contatto con le superfici
[...].

La protesta antiplatonica di Auden - la poesia s'intitola appunto *No, Platone no* - è anch'essa paradossalmente platonica, in quanto appunto si contrappone, anche solo come terribile possibilità, al disincarnamento del soggetto. La forza del corpo è tale che invece riesce a trasformare in carne anche ciò che carne non è. Allucquère Stone porta per esempio le *chat lines*. Le donne che stanno a un capo del filo telefonico trasformano un insieme di comportamenti estremamente complessi in una serie di segnali simbolici. Dall'altra parte della linea il ricevente ritrasforma «i segnali simbolici in un insieme dettagliato di immagini e interazioni caratterizzate da modalità sensoriali multiple». Quello che viene inviato lungo i fili, conclude Stone, «non è semplicemente un insieme di informazioni, sono *corpi*».

124.

Avevo lasciato Claudia in una boutique mentre stava provandosi un vestito davanti a uno specchio. Il percorso che ho fatto in sua assenza, che mi ha condotto a scorgere Dio sulla soglia del corpo, e poi a trovare il corpo dentro un insieme astratto di informazioni, non mi ha portato più vicino a lei. Quando ho cominciato a parlare del corpo della donna, mi si era imposta alla mente, e subito avrei voluto allontanarla da quei personaggi insieme ai quali era nata come mero corpo da accarezzare o da dilaniare. Eppure quei frammenti, al di là delle mie stesse intenzioni, sono diventati un filo di una trama molto tenue, che però resiste a ogni mio tentativo di strappare Claudia da essa: per portarla altrove, per liberarla, dovrei espellere ogni frammento in cui è già comparsa, e ricominciare da capo. Con un'altra storia.

Dunque sono costretto a rimetterla in relazione con le altre figure che si sono generate dentro questo libro. La simpatia che improvvisamente mi ha preso per lei - che mi ha fatto desiderare di proporle un altro destino - entra in conflitto con il destino o la sorte che il filo tenue della trama, tanto tenue che fin qui non ho nemmeno osato chiamarlo trama, mi impone. Infatti, per quanto debole sia questo filo, è quello che ormai

tiene stretto l'orientamento della storia che sta sui confini di questo libro, anche se finora non ha mai cercato di crearsi in esso un suo proprio spazio autonomo. O meglio, per essere sincero fino in fondo, sono io stesso che ora la tengo sui margini, malgrado non possa impedirmi, di tanto in tanto, di volgere lo sguardo in quella direzione.

Dunque Claudia è ormai legata a quelle figure senza nome, il mite assassino, il tetro professore dall'istinto omicida o suicida, l'inquieto inquirente, e il vecchio. Ma nulla mi impedisce di guardare a lei, prima di pensarla di nuovo dentro quell'intreccio. Nulla mi impedisce di interrogarmi sulla sua sorte e sul perché della sua sorte.

125.

Claudia non ha trovato Dio nel suo corpo. Non ha trovato nemmeno la malattia. Una biopsia l'ha rassicurata, anche se non ha cancellato il timore verso il proprio corpo che si era generato quando aveva superato l'odio che in un primo tempo aveva provato contro di esso, contro la palude e il buio che aveva scorto dentro i suoi confini. È forse per esorcizzare questa paura che Claudia si è trovata stretta a un'altra donna, carne contro carne, seno contro seno, pube contro pube. Sperava forse di trovare certezza nella moltiplicazione del suo corpo, in quell'altro seno, in quell'altro sesso, così simili - o almeno così credeva - a ciò che le era già familiare.

Narciso, quando aveva toccato l'acqua in cui si rifletteva la sua immagine, aveva infranto la sua immagine. I gesti d'amore con la donna che era sdraiata sotto di lei, e poi al suo fianco, e infine la scossa profonda dell'orgasmo, hanno anch'essi turbato e infranto la sua identità. Si è trovata non rispecchiata nell'altro corpo, ma frantumata contro di esso. È forse per questo che ha iniziato una relazione platonica con il timido operatore informatico - ecco un inizio di trama che si dipana -, e una greve relazione carnale con il cupo professore, in cui le pareva di scorgere un buio, profondo come il buio che sentiva dentro di sé, anche se quell'oscurità le è parsa subito diversa dalla sua oscurità.

A questo punto mi chiedo se è stata la percezione che lei ha avuto della morte dentro di sé che ha attirato intorno a lei pensieri e gesti e figure di morte. Mi chiedo se l'inquirente questo lo ha capito. «I cadaveri parlano», ha scritto Susanne Moore. «Il corpo di un morto può dire un sacco di cose. A volte tutto quello che mi serve sapere.» L'esame autoptico ha rivelato i segni della biopsia recente? L'investigatore ne ha tratto delle ipotesi che lo hanno avvicinato alla vicenda che Claudia ha vissuto e che l'ha portata verso la morte? E, infine, il vecchio seduto accanto al letto d'ospedale in cui presto dovrà calarsi, forse addirittura per morire anch'egli, ha capito qualcosa della morte di Claudia? Io che ne scrivo non ne so, per ora, più di loro.

126.

Per esempio, non so quasi nulla del vecchio, che ora vedo sdraiato nel letto d'ospedale; tanto meno dei suoi rapporti con Claudia. Quello che so è che raramente pensa a lei. Un altro pensiero ha occupato negli ultimi giorni curiosamente la sua mente, forse indotto dalla sua condizione, forse proprio dal pensiero rimosso della morte della donna, se pure questa è già avvenuta o se è stata da lui presentita. Il vecchio pensa ossessivamente a ciò che non saprei definire altro che come il sapore della morte. Ha letto in un testo - possiamo dirne anche l'autore, dal momento che noi lo abbiamo già incontrato e il vecchio è un uomo colto - di Hildegarda di Bingen che Cristo fu così interamente uomo da gustare l'oscurità - il testo dice la caligine - della morte.

“La morte ha dunque un sapore”, pensava il vecchio, “e questo sapore dovrebbe esserci noto, dal momento che Cristo giunse alla sua piena umanità – figlio dell’uomo appunto – proprio assaporando la morte.” Talvolta gli era parso di percepirlo questo sapore, di sentire qualcosa che sfiorava il suo palato e la sua lingua e patinava la sua gola, per esempio davanti al *Ritratto di ignota* di Agnolo Bronzino o davanti a qualche quadro di Francis Bacon. Ma la sensazione era troppo astratta per dirla veramente un *sapore*. Era piuttosto la percezione di un *sapere* che si sfrangiava verso una sensazione fisica. Sapeva benissimo che anche le idee hanno corpo, e che, di fatto, la tensione del pensiero si riflette fin nello stomaco, al ventre, ai testicoli. Ma il sapore della morte non sapeva proprio se l’avesse provato, a meno che questo sapore non ci sia dato proprio nell’istante stesso della morte, e si diventi interamente umani nel momento in cui si lascia l’umano e si entra nel nulla.

“Niente di strano”, si disse il vecchio. “Sofocle e Leopardi, per fare qualche nome, ne converrebbero.” Ma a lui non bastava. Non voleva attendere fino a quell’istante per avere questa esperienza che avrebbe potuto aprirlo a un diverso rapporto con il mondo.

Il pensiero, in quel letto d’ospedale, era ossessivo. Lui questo sapore l’aveva cercato anche in passato. Aveva leccato il ferro rossastro di ruggine, posato nella culla della sua lingua pizzichi di cenere e petali di rosa disfatti. Aveva lambito golosamente le ascelle rasate madide di sudore delle donne che aveva amato, così come aveva affondato naso e lingua in mezzo ai peli del loro pube a cercarne gli umori più segreti. Aveva cercato nelle loro bocche il sapore del suo sperma; aveva masticato fili d’erba, ramoscelli scabri di cespugli e le scorze degli alberi. Aveva trattenuto in bocca l’acido rigurgito del suo vomito, e stille dolci e amare di sangue. Una volta, mentre si chinava a sfiorare con le labbra la guancia di un amico morto, non era riuscito a trattenersi: aveva sporto per un attimo la punta della lingua fino a lambirne la pelle fredda.

E qualche volta aveva avuto davvero l’impressione di sfiorare la caligine della morte, come una sorta di buio vapore che aleggiava intorno a lui partendo dalla sua bocca.

“Sono certo che qualcuno ha provato questa sensazione”, pensava il vecchio. “Omero, quando parla dei defunti che giungono alla parola assaggiando il sangue caliginoso (nero, dice Omero) della vittima che Odisseo ha immolato. E certamente Proust, e non solo perché ricorda questa metafora come la cifra della sua opera. La *madeleine* (in realtà, nei suoi appunti, era pane tostato) nella tisana. Il sapore della memoria e del tempo perduto, ma alla fine il tempo ritrovato è ritrovato nel segno della morte (in quante tisane ho intinto pane e biscotti!). E poi Hildegarda di Bingen, e certamente Angela da Foligno, e William Shakespeare, e Bronzino, e Leopardi, e Baudelaire, e Van Gogh e Francis Bacon... forse Andrés Serrano o Cindy Sherman.”

Ora, in quel letto d’ospedale, emerso dall’incubo piatto dell’anestesia, tutto avrebbe dovuto essere più facile, ma in realtà tutto era più complicato. Ma sarebbe infatti inutile trasformare con l’immaginazione quell’istante in un istante mortale.

“Il sapore della morte non viene a comando, ma inatteso, come una rivelazione”, pensò.

Era certo che non si trattasse di una sorta di oscura tentazione necrofila, come se fosse attratto dal buio della depressione o della morte. Pensava piuttosto, appunto, a una rivelazione, a qualcosa che

avesse a che fare con la luce e non con il buio. Tutto il pomeriggio e parte della notte, aveva fissato il riquadro della finestra da cui si vedeva soltanto un lembo di cielo. E mentre la luce del giorno mutava nella luce azzurra e poi bluastra della notte, aveva sentito un'infinità di sapori che sovrastavano l'acre sapore di farmaci che invadevano, insieme all'odore, quelle stanze. In essi non aveva riconosciuto quello della morte.

Ma una sera, quando al termine di una visita una giovane donna, forse un'amica di Claudia, o forse Claudia stessa (che riappare dunque ancora viva nel mio testo!), si era chinata a baciarlo prima di andarsene, aveva sentito l'odore del fondotinta, del rosso per le labbra, del profumo, ma non l'odore del suo corpo. Questa sensazione si era depositata in lui, e aveva polarizzato i suoi pensieri fino al momento in cui aveva capito, e aveva dunque anche *sentito*.

Aveva almeno capito dove cercare, dove l'aveva anche, qualche volta, lambita la morte. Borges parla, da qualche parte, del terrificante museo degli archetipi platonici, che Platone ha costruito, appunto, mettendo a morte il corpo nel *Fedone*. L'iperuranio è un mondo morto perché non ci sono corpi e non ci sono dunque né odori né sapori. La caligine della morte di cui parla Hildegarda non era dunque, come aveva pensato, oscurità e buio, ma nebbia in cui spariscono gli odori e i sapori.

Si chiese come fosse possibile trovare un qualche rapporto tra questa assenza e gli autori a cui aveva pensato.

"L'eccesso di odori", si disse, "che c'è nei quadri di Bacon, per esempio, odori di vomito, di piscio, di merda e di sangue, è un eccesso che porta volgarmente a turarsi il naso, ma più precisamente ad andare oltre ogni odore e oltre ogni sapore, in quel nulla di odori e di sapori che è il sapore stesso della morte. Dicono che Leopardi vivesse nella sporcizia e nella puzza. Il problema da chiarire è se lui abbia fatto questa scelta per coprire con l'odore del corpo l'odore e il sapore della morte, ovvero se questo eccesso di odori non lo portasse oltre, nel vuoto di odori, ad assaporare costantemente l'aroma della morte. E Pirandello, per esempio..."

Il suo pensiero si arrestò, o meglio deviò in altra direzione. Sdraiato in ospedale, costretto agli odori delle sue secrezioni e delle sue escrezioni, pensò che sarebbe arrivato rapidamente a quell'atto di rimozione che lo avrebbe aperto a quel nulla di sapori e di odori che era diventato per lui il sapore della morte.

127.

Mentre sta sdraiato su quel letto e un velo, un'intercapedine di sudore, gli rende indistinguibile la sua pelle dalla superficie del lenzuolo, unite in un'unica sensazione di disagio, il vecchio pensa a Claudia? Oppure il tentativo, che ha cominciato a sperimentare, di andare oltre il suo stesso odore verso quel nulla di odori in cui egli ha identificato il sapore della morte lo occupa tanto da rendergli impossibile pensare ad altro? E poi, è il padre di Claudia, e la pensa bambina, abbarbicata con il suo piccolo corpo al proprio in un'inquieta e guizzante sensazione di calore? Oppure non è il padre, ma un amico, o anche, malgrado l'età, un innamorato, e pensa al suo corpo, al suo sguardo e all'odore che ha avvertito quando si è trovato seduto insieme a lei in una mattina di tarda primavera in un bar all'aperto e il vento portava tanti odori che solo una percezione acuita dal sentimento gli ha permesso di riconoscere, di distinguere tra gli altri quello di Claudia?

Questa possibilità di una storia si è aperta e non ho modo di chiuderla (potrei, come ho già detto, soltanto espellerla da queste pagine), e nemmeno di definirla con delle decisioni precise. Posso soltanto, per

ora, continuare con delle domande. L'operatore - chiamiamolo per ora Piero - che si è accusato dell'omicidio, come ripensa ora nella sua cella a Claudia? Come pensa a quel corpo che ha amato, ma che gli è apparso così impenetrabile, così intransitabile da annientarlo o da sognare di averlo annientato? Perché, di fatto, a questo punto non ho ancora deciso se lui sia l'assassino, o se invece l'autore del delitto non sia l'altro uomo, il professore, che già portava dentro di sé ombre di morte, anche se non è mai stato chiarito se queste avrebbero potuto spingerlo a levare la mano su di sé o su un altro. L'unico gesto di violenza effettiva che gli è stato attribuito con certezza è stato un gesto di autolesionismo. Ebbene, cosa pensa Gianni - chiamiamolo così - di Claudia, lui che ha vissuto l'esperienza del suo corpo come un'esasperante mollezza, come una ripugnante cedevolezza, come se egli avesse dentro di sé i fantasmi celebrati da Mishima in *Sole e acciaio*?

E infine Giacomo, l'inquirente, a cui ho addirittura attribuito una relazione con una donna che pure si chiama Claudia, lui che ha visto il suo corpo marmorizzato dalla morte, lui che l'ha vista attraverso le fotografie e i rapporti medici e nel racconto dei sospetti (sospetti: a questo punto penso dovrei aggiungere alla lista degli interrogati altre persone, il vecchio forse; e perché non Giacomo stesso?), come pensa, se ci pensa, a quel corpo morto? Non lo vede mai quando si stringe alla «sua» Claudia, o quando si trascina - perché questa è la perversione segreta che gli ho attribuito all'inizio - davanti allo specchio e si guarda pensando o sognando di essere guardato?

Un'ultima domanda. Qualcuno di loro ha notato le efelidi che spiccavano sulla pelle tra i seni di Claudia? La domanda è pertinente, perché è stato quando ho visto nella mia immaginazione queste piccole macchie che io, l'autore, mi sono un poco innamorato di lei, del mio personaggio.

128.

Il letto d'ospedale, il sapore della morte nella sparizione di ogni odore. Elaine Scarry ha scritto pagine importanti sulla sofferenza come cancellazione del mondo. Prima di addentrarmi su questa via devo dire ancora qualcosa su Claudia. Sopra l'ho di nuovo messa a confronto con gli uomini con cui l'ho fatta incontrare. Di più: l'ho messa a confronto con me stesso, quest'altro uomo che scrive e che si è un poco innamorato di lei immaginando delle macchie, forse delle efelidi, tra i suoi seni. Ho taciuto invece sul suo rapporto, a cui pure sopra avevo fatto cenno, con una donna. Alcune pagine di S.F., mi hanno riportato a Claudia di fronte al corpo femminile. Mi hanno riportato a Claudia attraverso le sue parole, che propongo qui, almeno in parte e modificate.

Claudia è una fotografa, come un'altra donna di un'altra storia che ho raccontato in passato. Sta fotografando una sfilata di moda preparata non per la passerella ma per l'obiettivo. Donne gigantesche e stupende si muovono per la sala, si vestono e si spogliano davanti a un grande specchio che corre lungo tutta la parete di fondo. Il loro sesso segnato da una piccola striscia di pelo è ben disegnato, scolpito nella roccia del loro corpo. Le loro immagini si moltiplicano, si urtano, si affollano. Ma in tutto questo movimento i loro capelli raccolti e ben pettinati non si muovono, il viso perfettamente truccato non si apre in un sorriso né si chiude in una smorfia. Claudia le vede nello specchio in cui vede sé la sua macchina. Non hanno vergogna, ma nemmeno spudoratezza. Ognuna si muove come se tutte le altre e tutti gli altri che sono nella sala fossero trasparenti, o semplicemente non esistessero. In realtà

ognuna fissa sé stessa nello specchio. Ognuna di loro ha occhi solo per la propria immagine.

“Come si fa a essere nudi se non si ha un corpo?”, pensa Claudia. Quei corpi sottili, stupendi e statuari sembrano non avere carne, non avere sangue, non avere odore. Un non-corpo per una nudità che non è nuda. Portano il loro corpo come un vestito, o forse è il loro sguardo che le avvolge e che le copre.

Claudia si fissa su una di loro, che ha già fotografato vestita e svestita. Nota che i suoi capezzoli s'inturgidiscono sfiorando lo specchio a cui si è avvicinata in un moto quasi allucinato, con gli occhi azzurri che si sono fatti vitrei, come gli occhi di una bambola di porcellana che Claudia ha ancora chiusa in qualche armadio di casa sua (l'avrà vista l'investigatore? Quali deduzioni ne ha tratto?). In quello sguardo fisso e al contempo assente, è lo specchio, è lo stagno di Narciso e la sua negazione, perché questo è il suo luogo, la sua esistenza, che non conosce almeno in questo istante nessun tremito tragico, nessuna ansia di perdita o di sparizione o di sdoppiamento.

Improvvisamente spalanca la bocca sul viso bianco, addirittura biaccato, in cima al lungo collo bianco. Nel pertugio che lì si è aperto, dove s'indovina un'oscura ombra rossa, può scorrere il desiderio. Claudia vorrebbe entrare in lei attraverso quell'apertura, fotografare quel canale per scoprire in esso, attraverso le caverne che di lì si dipartono, un corpo, o almeno un'idea di corpo.

Claudia non se n'era accorta. La donna ha spalancato la bocca perché intanto hanno portato delle grandi teglie piene di lasagne. Le modelle ora si accalcano intorno al cibo. Continuano a vestirsi e a svestirsi e negli interstizi di tempo ingurgitano, senza muovere un muscolo, quantità di cibo che a Claudia sembrano spropositate. Probabilmente inghiotttono senza nemmeno masticare, per non rovinare il trucco o per portare quella cosa rapidamente dentro il loro vuoto. Ma ciò che colpisce di più Claudia è che non guardano il cibo: continuano a guardare sé stesse nello specchio.

Forse mangiano, osserva S.F., la propria immagine, quella che hanno fino a quel momento esibito all'occhio della macchina fotografica, e che domani esibiranno a un pubblico su una passerella. Mangiano la loro immagine per entrarci in contatto, per farla propria. Forse così esprimono la loro voglia o la loro necessità di corporeità.

Claudia non vede bene dentro la sua macchina. È una fotografa esperta, ma forse quello che ha scoperto una mattina osservando in bagno allo specchio il suo seno le ha dato uno sguardo diverso. Forse è per conoscere l'impermeabilità di quei corpi che ha cercato accanitamente la donna dagli occhi azzurri come la porcellana della sua bambola. Ha cercato e si è stretta a quel corpo, e ha sentito il suo corpo frantumarsi inesorabilmente in quella stretta che l'ha portata altrove, a cercare altro. Forse a cercare la sua morte.

129.

Perché questo libro cresce assorbendo dentro di sé non solo le mie parole e le mie immagini, non solo le parole e le immagini degli scrittori che attraverso il mio percorso, ma anche, irresistibilmente, altre parole, altre immagini, altre storie che mi sono state raccontate? Che rapporto ha tutto questo con il mio tema, il corpo e i suoi limiti? Forse aveva ragione Kierkegaard quando annotava nei suoi *Diari* che scrivere è sempre rispondere a una spina conficcata nella carne. La poesia poteva forse rivelarla, ma scoprendo così anche uno spazio indicibile. Gli scritti edificanti potevano aggirarla, ma proprio per questo, come gli

scritti religiosi, risultavano incompleti e svianti. Sto cercando forse una spina conficcata nel mio corpo, o nel corpo della cultura dell'Occidente, della mia cultura?

Mentre scrivo emergono moti, immagini, pensieri, frammenti di vita, fantasmi, che con la mia vita hanno il rapporto di cose esistenti soltanto perché si sono generate dentro il corpo di questa scrittura, dove si accumulano e si mescolano insieme alle esperienze più autentiche, esaltanti e dolenti. I pensieri degli autori che ho amato hanno sempre intrecciato danze dentro i miei libri. La danza ora si fa più convulsa: sui confini del corpo, o su questa linea mobile che sto esplorando e che ho chiamato «confini», si affollano tutti, quelli che ho amato e quelli che non ho amato, come le ombre dell'Ade intorno alla pozza di sangue della vittima che Odisseo aveva sacrificato per dare ad alcune di esse parola. O come le anime che si affollano intorno all'ombra di Dante - la traccia della sua corporeità - per parlare e perché la loro parola sia trasmessa ad altri.

Claudia, la piccola folla di personaggi che stanno intorno a lei, e i frammenti della mia vita e dei molti scrittori qui ricordati, sono i miei fantasmi alla ricerca di un corpo e di una parola, perché la parola senza l'ombra di un corpo, senza la vibrazione nella carne, evapora come una nebbia leggera che si leva dall'asfalto delle strade la mattina d'estate.

Conoscere il corpo e i suoi limiti. Valéry ha scritto che nulla ci è più estraneo del nostro corpo. Che la conoscenza ha come limite appunto il corpo dell'uomo. È a questo punto che ripenso alle parole con le quali James Graham Ballard ha introdotto *Crash*:

Io sento che il ruolo dello scrittore [...] è radicalmente cambiato. Sento che, in certo qual modo, lo scrittore non [...] ha più una posizione morale: offre al lettore i contenuti del proprio cervello, sotto forma di una serie di possibilità alternative fantastiche. Il suo ruolo è quello dello scienziato che, in safari o in laboratorio, si trovi davanti a un territorio o argomento del tutto sconosciuto. In tale situazione, tutto ciò che può fare è concepire ipotesi [...]. *Crash* è un libro così concepito: una metafora estrema per una situazione estrema.

Concepisco ipotesi, argomento, descrivo, invento. Claudia è una figura che spinge sui bordi di un saggio, oppure il saggio è l'immane cumulo di materiali - una sorta di deriva morenica - preparatori per la storia di Claudia che mi piacerebbe un giorno scrivere, ma che probabilmente non scriverò mai?

130.

Un territorio o un argomento sconosciuto: il corpo nel tempo e nello spazio. Cosa possiamo dirne?

Cenere sulla manica d'un vecchio
È tutta la cenere rimasta delle rose bruciate.
Polvere sospesa nell'aria
Segna il luogo dove una storia è finita.
La polvere respirata era una casa -

Così scrive Eliot nei *Quattro quartetti*. Lo spazio dove fu una casa, e dentro la casa una storia, è la polvere che, impalpabile - un quasi nulla, o l'immagine del nulla stesso -, si muove intorno a noi. È vero che Eliot ha concluso, come abbiamo già visto, *Quattro quartetti* dicendo:

Non cesseremo di esplorare
E alla fine dell'esplorazione
Saremo al punto di partenza.
Sapremo il luogo per la prima volta.

Ma quale luogo sapremo? Alla fine? Vale a dire quando saremo fuori da qualsiasi luogo nella morte? Che valgono allora le carte, le mappe, le piante che disegniamo con accanita, amorosa e talvolta disperata applicazione? Non sono destinate anch'esse, prima di arrivare al luogo dell'origine, ovvero all'assenza di luogo, a polverizzarsi e svanire come quella storia e quella casa in cui essa è stata un tempo vissuta?

Agostino, dopo aver attraversato i terribili «meandri» della memoria, vale a dire il labirinto del tempo soggettivo, si interroga, nell'XI libro delle *Confessioni*, sul tempo in generale. «Che cosa è il tempo? Se nessuno me lo chiede lo so; se devo rispondere a qualcuno che me lo chiede non lo so.» Agostino, dunque, interroga il tempo per sapere. La conclusione della sua ricerca è però la certezza di non sapere che cosa sia il tempo: quando misuro il tempo, egli dice, in realtà misuro una mia sensazione soggettiva, e quindi sono risospinto al tempo soggettivo, ai meandri della memoria, là dove il mio tempo trova spazio solo dentro di me: diventa cioè una mia *affezione*.

Spazio. La parola è stata pronunciata. E finalmente ci pare di essere su un terreno più solido. Non ha detto Descartes che lo spazio è un'estensione, e che il corpo è anch'esso un'estensione che si muove dentro, o meglio lungo una estensione? Heidegger, come si è già visto, nei seminari di Zollikon ha affermato che «il corpo occupa uno spazio», per poi chiedersi subito dopo: «Esso è delimitato rispetto allo spazio? Dove corrono i confini del corpo? Dove termina il corpo?». Dunque non c'è un dentro e non c'è un fuori, non c'è un al di qua o un oltre. L'estensione non ha limiti, non ha confini, e una estensione interminata non risolve i problemi; ne apre di nuovi, tormentosi. Che cosa è lo spazio? E se non possiamo dare a esso una misura, come figurarlo allora?

«Lo spazio», dice Platone nel *Timeo*, «non dobbiamo chiamarlo né terra, né fuoco, né acqua [...]. Ma dicendo che è una specie invisibile e informe, che tutto in sé riceve e che partecipa in modo oscuro e non facile a comprendersi all'intelligibile.» Poche righe dopo, Platone aggiunge che questa specie, quella dello spazio, «che serve da sede a tutte le cose che hanno nascimento, si può apprendere solo per mezzo di un ragionamento bastardo e non accompagnato da sensazione».

Dunque, secondo Platone, dello spazio non abbiamo sensazione alcuna. Possiamo pensarlo solo con un ragionamento bastardo, quasi come quello che si fa in sogno. Tutto vi ha sede, ma esso non è percepibile. Camminiamo in esso, però non possiamo averne immagine o figura. Le nostre mappe misurano l'informe, svaniscono. Ci muoviamo nella vertigine.

Aristotele, nella *Fisica*, propone un colpo di mano per liberarsi di questo paradosso platonico. Rinvia anche surrettiziamente a «dottrine non scritte», in cui Platone avrebbe spiegato quello che non ha spiegato in migliaia di pagine di dialoghi, e nel *Timeo* in particolare. Qual è il ragionamento di Aristotele? Spazio, luogo e sito sono la stessa cosa, e dunque - con una conseguenza che non consegue nulla - «materia e spazialità sono la stessa cosa». Lo spazio, la *chora* di Platone, da questo momento diventerà *hule*, materia, con esiti che si riverbereranno su tutta la cultura dell'Occidente.

Damasco è stato un estremo epigono di Platone. C'è in lui una voluttà di naufragio, di nulla, di buio. Di nulla si può dire alcunché: «Fabbrichiamo finzioni delirando abbondantemente su ciò che non conosciamo». Il suo scolaro Simplicio si applica al *Commento* della *Fisica* aristotelica. In esso leggiamo che Proclo avrebbe affermato che

«lo spazio è la luce più sottile». La frase è enigmatica, ma si chiarisce se la poniamo nel contesto del tentativo di Proclo, l'ultimo grande neoplatonico dell'antichità, di strappare lo spazio - le cose nello spazio - alla materia in cui Aristotele l'aveva confitto. La luce, scrive Proclo, «avvolge le cose immerse nella materia» e le trascina in alto: dallo spazio corporeo allo spazio autentico.

Ma in Proclo, nell'*Arte ieratica dei pagani*, c'è una sfida ulteriore. Se uno fosse in grado di cogliere con l'udito l'attrito che un girasole crea con l'atmosfera volgendosi verso la luce del sole, allora forse avrebbe, potremmo aggiungere noi, la percezione dello spazio autentico.

Ma noi questa percezione l'abbiamo avuta. Una notte ti sei svegliato dentro il buio. Non sapevi nulla, né dov'eri né chi eri. Un rumore, sottile come l'attrito di un girasole nell'atmosfera, un respiro, appena un alito, ha illuminato nella tua mente il corpo che giaceva accanto al tuo. L'hai visto: hai potuto riconoscere nel buio la sua posizione, il colore dei suoi capelli, le lentiggini sparse tra i suoi seni. Hai potuto, a questo punto, misurare lo spazio che occupava accanto a te, e lo spazio che tu occupavi accanto a esso. Un altro rumore ha illuminato l'invisibile stanza da bagno, e hai potuto riconoscere la porta che dava accesso a essa, e la distanza tra te e quella porta. I tuoi capelli si sono mossi per un alito d'aria, e hai potuto riconoscere l'interstizio lasciato aperto nella finestra e nelle tapparelle attraverso il quale entrava la notte di fuori.

Hai pensato alla frase di Proclo che Simplicio ha citato ma che tu non sei riuscito a ritrovare nei suoi scritti. La luce è spazio, ma anche un rumore, un suono, un alito, un gemito è luce e, dunque, è anche spazio. Hai richiamato le parole terribili di Eliot, e le hai corrette mentalmente. Cercheremo, non cesseremo di cercare e alla fine lo spazio che troveremo sarà lo spazio in cui siamo. Non alla fine, ma ora, con la nostra vita e la nostra morte.

Ti sei rimesso a scrivere o a disegnare o a parlare. Ti sei messo comunque a tracciare una mappa di questo tuo spazio, e hai scoperto, mentre la tracciavi, che mille spazi diversi abitavano il tuo, e lo rendevano continuamente mutevole. Non indicibile o impensabile è il tuo spazio: è plurale, attraversato da mille soglie e da mille confini. Questo lo rende così arduo. Questo ti costringe ogni volta a ricominciare da capo, perché qualsiasi mappa tu possa tracciare non è mai quella definitiva, non è mai l'ultima. Non è mai quella in cui puoi collocare definitivamente te stesso.

Hai scoperto, tracciando quelle linee, vedendole apparire e corrodersi e trasformarsi e qualche volta quasi sparire, che dentro di te c'era lo spazio della preghiera, dell'amore, dell'orgoglio e dell'eccesso. Hai capito che in questo spazio così mobile da essere quasi intransitabile tu vuoi abitare, perché qui non solo è il tuo luogo ma è anche il tuo tempo. Hai capito, come aveva capito anche Proust, che la luce può farsi più opaca del buio, e che il buio può diventare luminoso e popolato di immagini. Hai capito quanto Proclo, per salvare Platone, si sia reso remoto alla vertigine che si apre sulla sua pagina, come in una mappa che disegna una casa o una cattedrale ma che in realtà ti porta in un cuore di tenebra. O di luce. Chi può dirlo?

Lo spazio che stai esplorando è lo spazio della tua anima e dunque anche del tuo corpo. Il tuo spazio di cui, come ha detto Eraclito, non potrai scoprire i limiti. Viaggio disperato, questo? No. O forse sì. È un viaggio comunque straordinario, perché si tratta di esplorare così, come ha detto Pindaro, le vie del possibile. Allora tracciare mappe, misurare lo spazio, la sua luce sottile o la sua ombra, in definitiva è esplorare le

vie del possibile. Di ciò che è stato, di cui non sappiamo ancora cosa avrebbe potuto invece essere. Di ciò che è, di cui non sappiamo ciò che può essere. Di ciò che verrà, di cui ancora non sappiamo cosa potrà essere. Si tratta di farsi agrimensori del possibile. Era la professione di K. nel *Castello* di Kafka. Non conosco una professione più avventurosa, arrischiata e, proprio per questo, straordinaria: terribile, forse stupenda.

131.

Una serie di mappe tracciate da Michele Canzoneri e le parole di Ballard mi hanno spinto a questa riflessione sul corpo e lo spazio. Ma non ho dimenticato che tra le vie che vi si intrecciano quella che ora volevo esplorare aveva a che fare con il dolore, con il suo modo di esorcizzarlo attraverso la negazione del corpo che oggi sta diventando non solo una letteratura, ma anche una proposta etica e politica emergente.

132.

«Tutto è male», scrive Leopardi. L'esistenza stessa è male e «ordinata al male». Il male dunque sembra essere non solo ciò che costituisce la struttura stessa dell'esistenza, ma anche il suo fine, e quindi il suo fondamento ontologico. Ordine, stato, leggi, «l'andamento naturale dell'universo non sono altro che male [...]». Non v'è altro bene che il non essere; non v'ha altro buono che quel che non è; le cose che non sono cose: tutte le cose sono cattive».

Leopardi sarà tentato di elevare e di pregare e di invocare, addirittura al di là di ogni estremismo gnostico, il male quale principio creatore e ordinatore dell'universo, salvo, appunto nell'*Inno ad Arimane*, passare dalla preghiera alla lotta e alla resistenza contro il male dato paradossalmente per invincibile. D'altronde, poche righe dopo aver affermato che tutto è male, Leopardi annota che pur essendo questo «sistema» più sostenibile di quello di Gottfried W. Leibniz o di Alexander Pope che sostengono che tutto è bene, «non ardirei però estenderlo a dire che l'universo esistente è il peggiore degli universi possibili, sostituendo così all'ottimismo il pessimismo. Chi può conoscere i limiti della possibilità?». Il possibile è il vero ultimo fondamento del mondo. Ogni parte del mondo è percorsa e corrosa dal male, ma è sempre possibile un *oltre*, un altrove, un altro orizzonte. Leopardi, poeta del limite e del confine, ci ha insegnato che non esiste l'ultimo orizzonte, che esso si sottrae al nostro sguardo.

Eppure l'esistenza, la nostra esistenza, e l'esistenza delle cose che abitano accanto a noi, o a cui noi possiamo guardare, è male. Ma che cos'è il male? Leggiamo direttamente Leopardi.

Entrate in un giardino di piante, d'erbe, di fiori. Sia pur quanto volete ridente. Sia nella più mite stagion dell'anno. Voi non potete volgere lo sguardo in nessuna parte che voi non vi troviate del patimento. Tutta quella famiglia di vegetali è in istato di *souffrance*, qual individuo più, qual meno. Là quella rosa è offesa dal sole, che gli ha dato la vita; si corruga, langue, appassisce. Là quel giglio è succhiato crudelmente da un'ape, nelle sue parti più sensibili, più vitali. Il dolce miele non si fabbrica dalle industrie, pazienti, buone, virtuose api senza indicibili tormenti di quelle fibre delicatissime, senza strage spietata di teneri fiorellini. Quell'albero è infestato da un formicaio, quell'altro da bruchi, da mosche, da lumache, da zanzare; questo è ferito nella scorza e cruciato dall'aria o dal sole che penetra nella piaga; quello è offeso nel tronco, o nelle radici; quell'altro ha più foglie secche; quest'altro è roso, morsicato nei fiori; quello trafitto, punzecchiato nei frutti. Quella pianta ha troppo caldo, questa troppo fresco;

troppa luce, troppa ombra, troppo umido, troppo secco. L'una patisce incomodo e trova ostacolo e ingombro nel crescere nello stendersi; l'altra non trova dove appoggiarsi, o si affatica e stenta per arrivarvi. In tutto il giardino tu non trovi una pianticella sola in istato di sanità perfetta. Qua un ramicello è rotto o dal vento o dal suo proprio peso; là un zeffiretto va stracciando un fiore, vola con un brano, un filamento, una foglia, una parte viva di questa o quella pianta, staccata e strappata via. Intanto tu strazi le erbe co' tuoi passi; le stritoli, le ammacchi, ne spremi il sangue, le rompi, le uccidi. Quella donzelletta sensibile e gentile va dolcemente sterpando e infrangendo steli. Il giardiniere va saggiamente troncando, tagliando membra sensibili, colle unghie, col ferro. (Bologna, 19 aprile 1826)

Certamente queste piante vivono; alcune perché le loro infermità non sono mortali, altre perché ancora con malattie mortali, le piante, e gli animali altresì, possono durare a vivere qualche poco di tempo. Lo spettacolo di tanta copia di vita all'entrare in questo giardino ci rallegra l'anima, e di qui è che questo ci pare essere un soggiorno di gioia. Ma in verità questa vita è trista e infelice, ogni giardino è quasi un vasto ospedale (luogo ben più deplorabile che un cimiterio), e se questi esseri sentono, o vogliamo dire, sentissero, certo è che il non essere sarebbe per loro assai meglio che l'essere. (Bologna, 22 aprile 1826)

Il 9 aprile di quello stesso anno Leopardi aveva già avanzato pensieri analoghi: la vita è male; la vita è *souffrance*. Il male metafisico non è separabile per Leopardi dal male fisico: la sofferenza è il Male, come il Male è sempre sofferenza. La sofferenza non è un attributo o una caratteristica della vita: è uno degli elementi che la costituiscono in quanto tale.

133.

Lévinas ha scritto che la sofferenza è «in tutti i suoi gradi un'impossibilità a staccarsi dall'istante dell'esistenza. È l'irremissibilità stessa dell'essere». La sofferenza è ciò che ci tiene confitti nell'*hic et nunc* di una mera e muta esistenza. Muta in quanto, come scrive Elaine Scarry, la refrattarietà al linguaggio della sofferenza è ciò che «è essenziale alla sua natura». Il dolore non ha voce e per questo nel corpo che soffre, scrive ancora Scarry, «è in gioco letteralmente la costruzione e la distruzione del mondo». L'indicibilità del dolore, di me che soffro nel mondo, rende indicibile, privo di senso fino all'implosione distruttiva, il mondo stesso. È l'annientamento, come racconta Primo Levi, che i nazisti hanno sperimentato nella *shoà*, ad Auschwitz. È qui che cogliamo la verità di quanto ha scritto Leopardi sulla contiguità, sull'indistinguibilità del Male e della sofferenza. Ma quando il dolore trova una voce, esso comincia a raccontare, anche se questo racconto, come ci ha insegnato proprio l'esito di Primo Levi, non ci mette al riparo da una seconda ondata che sommerge nuovamente la voce nel rantolo della fine.

Si Deus unde malum? Se c'è Dio perché il male? Oppure, come diceva Pindaro, siamo destinati a percorrere tutte le vie del possibile, anche quelle che conducono nel buio e nel nulla? E se c'è salvezza, anche se precaria e provvisoria, nel racconto, come raccontare il dolore e il male?

134.

Ho già ricordato nelle *Soglie dell'ombra* come Anna Achmatova si sia trovata nel 1938, quando viene arrestato Nikolaj Gumilëv, per diciassette mesi in coda con tutte le altre donne che avevano parenti prigionieri, davanti alle porte del carcere in attese infinite, per poter consegnare un pacco contenente cibo, o vestiario. A un certo punto, ricorda Anna Achmatova (il ricordo è consegnato al ciclo di *Requiem* nel 1951):

[...] qualcuno mi «riconobbe». Allora una donna dietro di me, con le labbra livide, che certamente in vita sua mai aveva sentito il mio nome, riprendendosi dal torpore mentale che ci accumulava, mi domandò all'orecchio (li comunicavamo tutti sottovoce):

«Ma lei può descrivere questo?».

E io dissi:

«Posso.»

Allora una specie di sorriso scivolò per quello che una volta era stato un volto.

Siamo nel cuore di tenebra dell'orrore più cupo: un orrore senza nome che diventa torpore. Si rimane acquattati in esso come nel fango di una palude. Ed ecco il sorriso, che illumina il volto devastato di una donna, o meglio, che restituisce alla donna il suo volto, e l'orrore non è più solo orrore. Che cosa ha determinato questa svolta? Questa autentica rivoluzione dell'anima e della coscienza?

«Lei può descrivere questo?» «Posso.» Il dolore muto, oscuro, innominato e innominabile, che si traduce nel lamento dell'animale ferito o, con l'abitudine, in una stanchezza che è uno scivolamento verso la morte, trova la parola che cerca e può stanarlo. Ma la parola ha anche un'altra chance: può trasmettere ad altri la mia esperienza, può impedire che il mio dolore sia come non avvenuto.

Ma questa parola può raccontare anche l'enigma tormentoso di Auschwitz, dei vari Auschwitz con cui si chiude il Ventesimo e si apre il Ventunesimo secolo? Eppure proprio nell'orrore dei gulag, dei lager e delle guerre, c'è chi ha scoperto che anche un volto devastato, quando si illumina d'un sorriso, racconta una storia proprio attraverso le pieghe e gli anfratti del dolore che lo ha segnato.

Liana Millu è entrata giovanissima ad Auschwitz e oggi ormai ottantenne racconta e riferisce

il ricordo di un pomeriggio di domenica, in cui non si lavorava; tra la zona delle baracche e la zona dei crematori c'era un grande spiazzo erboso. E mi rivedo, quella domenica, sdraiata a terra e fissa a guardare una catena di montagne viola che si profilava all'orizzonte. Non pensavo a nulla, però mi sentivo affascinata, come se dalle lontane montagne mi raggiungesse qualcosa e capivo che io ero lì, nell'ombra dei crematori, ma oltre la pianura e oltre le montagne c'era ancora qualcosa. Insomma, per me era evidente il senso del mistero.

Per fortuna non esiste l'ultimo orizzonte. Dopo quello dei crematori ne intravediamo un altro. Per fortuna non esiste l'ultima parola: all'ultima parola se ne aggiunge un'altra. Il mondo riemerge dal nulla. Il racconto prosegue, la storia continua. La storia di questa donna. Degli uomini e delle donne. Delle cose che sono state e che continuano a essere accanto a loro e a noi: alberi, case, la cipria, il topo bianco d'avorio di Dora Markus nel grande poema di Eugenio Montale, un libro, una poesia, un prato, il profilo delle montagne, un paesaggio. O, come ricorda ancora Millu in un'intervista televisiva, la margarina che veniva posta sul palmo della mano, e che veniva leccata per sfamarsi, ma non fino in fondo. L'ultimo residuo veniva spalmato sul volto, un velo quasi inesistente intorno agli occhi; un cosmetico, una cura di bellezza in cui ci sono tutti i tempi della donna che compie quest'atto: il suo passato, il terribile presente e un futuro possibile.

È ancora capace di dolore il corpo di cui parlano Francesca Alfano Miglietti o Teresa Macrì, ovvero il corpo di chi pratica una «corporeità tecnomutatrice»? Il corpo, per Macrì, è ormai un *passing* nomadico, un

web di «differenziazione postorganica» (qualunque cosa queste parole vogliano dire). «Il corpo sessuato sembra destinato a sparire in un dilagare libidinale», che introduce a una «sessualità estrema», propria di uno *skylab* pulsionale. Questo corpo, «luogo di intensità pura», emerge dalla «smaterializzazione della carne».

Sarebbe facile opporre a queste posizioni, che nascono in contiguità con alcune esperienze artistiche contemporanee, il fatto che è difficile trovare una congruità tra questo «superamento del corpo» e Gina Pane che si tagliuza con un orecchio con una lametta, o con Stelarc appeso con spille e spaghi al soffitto di una galleria d'arte, o con la sequenza di operazioni di chirurgia plastica cui si è sottoposta Orlan. Sembra esserci la stessa disimmetria che abbiamo notato in Bataille, quando pretendeva di mostrarci Dio nella vagina di Madame Edwarda, scoprendovi soltanto degli «straccetti» di carne. Ma in Bataille proprio questo scarto apriva, nell'impotenza stessa che esso rivelava, l'abisso del non-sapere in cui abita il sapore del nulla, il gusto stesso della morte. Nulla di questo nell'esaltazione del corpo postorganico.

Derrick De Kerckhove parla anch'egli del corpo come di una macchina informatica. La tecnologia «trascende i nostri limiti fisici» e ci spinge «ad acquisire le migliori estensioni per il nostro corpo». La macchina sente. De Kerckhove annota che, quando guarda la televisione, questa ha un impatto diretto sul suo corpo, sul sistema nervoso, sulle sue emozioni, ma non sulla sua mente. Ma che cos'è la mente per De Kerckhove, o per Teresa Macri? A quale distanza la pongono dal corpo? Ed è pensabile una emozione che prescinda dalla mente?

In realtà, come scrive Mark Dery in *Velocità di fuga*, «negli ultimi anni del XX secolo siamo testimoni del trionfo della visione meccanicistica del corpo radicata nel dualismo cartesiano, che divide la realtà in mente immateriale da una parte, e un mondo inerte e materiale (in cui Descartes include anche il corpo umano) interamente spiegabile in termini meccanicistici dall'altro». Sembra che il corpo venga esaltato per le sue correnti libidinali, ma in Stelarc, per esempio, c'è «un distacco cinico dal proprio io fisico»: egli parla sempre «del corpo» e mai del suo corpo. Così è, ricorda Dery, per Orlan, che paradossalmente dichiara guerra «a ciò che è naturale» e, al contempo, lamenta «gli innaturali standard di bellezza imposti dalla nostra società». «Se il corpo», continua Dery, «è solo un mucchietto di Ram in attesa di essere sovrascritta da nuovi dati, un taglio va bene come un altro.»

La cybercultura oppone alla carne il corpo etereo dell'informazione. Il corpo, in questa prospettiva, non è che il teatro di una serie di operazioni, oppure «una appendice vestigiale, non più necessaria all'*homo sapiens* del XX secolo», dell'*homo cyberneticus*. Così ricorda Ballard, nel suo *Glossario per il XX secolo* citato da Dery, il ruolo del corpo «è stato progressivamente sminuito, tanto che sembra ormai poco più che un'ombra spettrale». Ma questo odio verso il corpo e la carne, continua Ballard, nasconde una tendenza colonialistica nei suoi confronti, che si traduce in un atteggiamento paternalistico «che cela lo sfruttamento selvaggio spacciato come suo interesse». Ballard qui non è distante dalle preoccupazioni etiche che hanno mosso Jonas a interrogarsi sulle nuove frontiere della medicina e della biogenetica.

Come parlare di questo corpo? Ballard, nella sua introduzione a *Crash*, dichiara che forse solo la pornografia può farlo, in quanto «forma narrativa a più alto contenuto politico, poiché tratta, nella più insistita e crudele delle forme, del nostro reciproco sfruttamento». Il corpo

smembrato della pornografia è al centro di *Crash*. Il corpo coperto di cicatrici, di protesi, di tatuaggi appare sempre in frammenti sullo sfondo di altri frammenti di vinile, plastica, cromo degli abitacoli o delle carrozzerie delle macchine, spesso in diretta continuità frammento a frammento: l'elastico del reggiseno in continuità con la guarnizione di gomma del finestrino, il solco delle natiche con la curva di un paraurti, in una glaciale e agghiacciante descrizione.

Il principe di questo universo è Vaughan, che aspira a morire in un incidente d'auto insieme a Liz Taylor, in cui *crash*, morte e orgasmo, si uniscono in una esperienza estrema. Nel frattempo Vaughan colleziona frammenti.

Le pareti del suo appartamento [...] erano tappezzate di foto [...]. I particolari ingranditi delle ginocchia e delle mani di lei, dell'interno delle cosce e dell'apice sinistro della bocca [...], mi sembravano frammenti di un'ordinanza di morte. Nel suo appartamento, lo osservavo combinare i particolari del corpo di lei alle ferite grottesche riprodotte da un manuale di chirurgia plastica.

137.

Molti testi della cybercultura sembrano la ripetizione infantile del vecchio sogno cartesiano di liberare la mente dal corpo nel tentativo di esorcizzare, teatralizzandoli, la sofferenza, il decadimento della carne, la morte. Il testo di Ballard, nel suo estremismo, ricorda invece uno dei testi più estremi del Novecento, *La prigioniera* di Proust. Albertine parte con il Narratore per Parigi, e già alla partenza, con i suoi bauli «stretti e neri», la cui forma ricorda quella «delle bare», è nel segno della lacerazione e della morte.

La gelosia impedisce al Narratore di amare Albertine nel tempo stesso in cui gli rende necessaria la sua presenza. Il paradosso viene affrontato dal Narratore in un vero e proprio smembramento, in una disumanizzazione di Albertine.

Al ritorno in camera mia la trovavo addormentata, e non la svegliavo. Distesa dalla testa ai piedi sul mio letto, in un atteggiamento talmente naturale che sarebbe stato impossibile inventarlo, mi dava l'idea d'un lungo *stelo fiorito* [...] come se, dormendo, si fosse *trasformata in una pianta*.

Così si realizza la possibilità dell'amore, nella sua assenza, o meglio in una presenza vegetale, disumanata. Infatti, chiudendo gli occhi, e poi riaprendoli, intanto

Albertine s'era *spogliata*, l'uno dopo l'altro, *dei vari caratteri d'umanità* che m'avevano deluso dal giorno in cui l'avevo conosciuta. Ormai era animata *solo dalla vita inconsapevole dei vegetali*, degli alberi, una vita più remota della mia, più strana.

Il suo sonno è un paesaggio, il suo respiro è marea, riflusso, la ciocca isolata dei suoi capelli come un filare d'alberi in un quadro di Elstir. Un'agitazione temporanea la percorreva come le foglie che tremano per la brezza inattesa che le sconvolge. È solo così che il Narratore può prendere il suo piacere. Il rumore del respiro di Albertine addormentata

poteva dare l'illusione dell'ansito del piacere, e quando il mio si era compiuto potevo baciarla senza aver interrotto il suo sonno. Mi sembrava, in quei momenti, di averla posseduta più compiutamente come una *cosa incosciente e senza resistenza della muta natura*.

Quando invece Albertine è sdraiata accanto a lui sveglia e vigile mostra, soprattutto da un lato del viso, un certo aspetto «che non potevo sopportare, adunco come in certe caricature di Leonardo».

Il corpo nudo di Albertine è frammentario, i suoi seni «più che far parte integrante del suo corpo sembrava vi fossero maturati come due frutti», e il suo ventre, alla congiunzione delle cosce, si «chiudeva con due valve, la cui curva era così lene, così riposante, così claustrale come quella dell'orizzonte quando il sole è sparito». E alla fine tutte queste immagini si riassumono in un'unica immagine di morte. Il Narratore rientra da una serata mondana, e attende il momento di vedere Albertine e

fu una morta che vidi, di lì a poco, quando entrai nella sua camera. Messasi a letto, subito s'era addormentata; le lenzuola che avvolgevano il suo corpo, come un sudario, avevano assunto, con le loro brutte pieghe, la rigidità della pietra.

È l'ultima immagine di Albertine, che diventerà di lì a poco la *fuggitiva*, colei che è fuggita nella morte. E fin nella morte il Narratore la seguirà raccogliendo e collezionando frammenti della sua vita, come Vaughan i frammenti di Liz Taylor: pezzi di vita, storie frantumate, atteggiamenti, fugaci visioni di corpi allacciati in rapporti perversi, un'anca, un seno, labbra protese, respiri, ansiti.

Il grande tentativo di Proust è stato quello di cercare di redimere tutto questo in un'opera che, mescolando la luce e il buio, l'orrore e la speranza, la sofferenza e il racconto, diventa, come ha detto Benjamin, più che un rovesciamento del mondo addirittura un rovesciamento della vita, perché in questa prospettiva anche la sofferenza e il male, invece di affondare il mondo nel buio, ci permettono di dare senso alla sua apparente insensatezza. Questo senso non ci è dato fin dall'inizio. Lo raggiungiamo solo attraverso l'ombra.

138.

«Occorsero secoli per elaborare quella scienza del rapporto con il vuoto, del cammino verso l'ombra. Scienza perduta per acquisirne delle altre che accrescono il terrore», scrive Philippe Jaccottet. E ora, continua, «se riscopriamo il vuoto, quale potere avremo su di esso?». Il vuoto aveva sfiorato Claudia mentre si guardava allo specchio. Il vuoto, se dobbiamo credere a quello che fin qui si è scritto, potrebbe averla travolta. Ma il vuoto può assalirci in ogni attimo, e non lasciarci più.

Finora ci siamo interrogati sul rapporto tra i confini del corpo e ciò che lo circonda, lo sfiora, lo tocca, lo intacca. Bisognerebbe interrogarsi sui confini del corpo in rapporto al profilo del vuoto. Dove comincia e dove finisce il vuoto?

139.

Questo libro, ho detto più sopra, cresce incorporando parole, immagini, esperienze e ricordi. Sembra che tutto questo sia attratto da un cretto, una cavità aperta nel corpo della scrittura che, procedendo, essa non riempie, e forse nemmeno delimita. Scena cava, dunque, su cui si stagliano immagini che ho colto, che ho vissuto, che ho mescolato le une alle altre fino al punto che io stesso fatica a distinguerle. Quanto di me c'è in Claudia e in chi le sta intorno? Quanto di Claudia, ora che in qualche modo vive nella mia immaginazione, c'è nelle cose che penso e che scrivo?

Sto seguendo i confini del corpo. O forse solo delle linee, che sembrano portarmi nella direzione di quei confini e che forse, soltanto forse, si trasformeranno in veri e propri sentieri, in percorsi. Dietro tutti questi pensieri mi si è affacciato un pensiero. Se i confini del corpo delimitassero uno spazio davvero vuoto? O uno spazio così pieno che,

nella sua indicibilità, non possiamo che percepirlo come uno spazio vuoto?

140.

Retrocedo di un passo, e riprendo in considerazione delle cose che ho già discusso. Il corpo, scrive Teresa Macrì, è una superficie libidinale, è un *passing* nomadico, un web di differenziazione immaginaria, un'entità postorganica. Il corpo sessuato, in quanto portatore di differenza, è così «destinato a sparire». Il corpo diventa nella *cyborg culture* un «luogo di intensità *pure*»: diventa, in una parola, un «non-corpo».

In questa smaterializzazione della carne, chiamata, come ricorda Dery, con disprezzo *meat*, c'è un odio, ripulsa per la corporeità e per i suoi limiti. Ma è questo odio che, secondo Ballard citato da Dery, genera un atteggiamento di sfruttamento selvaggio del corpo stesso; una colonizzazione, che da Platone e Plotino fino a Descartes e a Sade, ha alimentato il grande sogno sacrificale della ragione: il corpo macchina, il corpo cosa, il corpo assente, il non-corpo. Infatti, esso appare ormai, come dice Dery, «un'appendice vestigiale non più necessaria all'*homo sapiens* del tardo XX secolo».

141.

Mi rendo conto che queste affermazioni possono apparire come il gergo di gruppi culturali marginali. Ma l'attacco al corpo è portato anche all'interno di uno dei pensieri più influenti di questi ultimi decenni: all'interno del femminismo, che pure era nato dall'affermazione dell'intransitività del corpo e della differenza sessuale, e dalla filosofia del *gender*.

Per Judith Butler, una delle filosofe più interessanti, preparate e acute dei nostri anni, il corpo altro non è che «un medio passivo su cui si inscrivono i significati culturali». Un corpo vestigiale, appunto, da decostruire attraverso «un'ermeneutica di genere». Infatti «il corpo è esso stesso una costruzione come la miriade di corpi che costituiscono il dominio del soggetto *gendered*. Non si può pensare che i corpi abbiano una significativa esistenza prima del marchio del loro genere». Ma da momento che *gender* è «la ripetuta *stilizzazione* del corpo», ci troviamo di fronte a un «medio passivo», che diventa corpo appunto nel momento in cui viene *stilizzato* e quindi smaterializzato proprio dall'iscrizione di genere.

Questo processo di smaterializzazione del corpo è portato a compimento dall'ermeneutica di genere che decifra gli eventi che si sono iscritti sulla superficie cava del corpo riportandoli a significati puramente linguistici. È essa, infatti, che in questo atto di decifrazione costruisce il corpo in quanto *oggetto* significante connesso alla storia, *marchiato* dalla storia, o meglio ridotto a ciò che la storia ha iscritto sulla sua superficie. In un certo senso, il corpo diventa tale quando cessa di essere corpo.

Anche il sesso «è una costruzione ideale». Per questo Susan Bordo afferma che questo corpo non è di fatto un corpo. Forse potremmo parlarne, con le parole di Carol Bigwood: «Una costanza indeterminata», che viene definita soltanto nel contesto culturale di una decostruzione ermeneutica, che di fatto è la sua unica condizione di esistenza. Che di fatto *costruisce* il corpo assente in quanto tale in un *corpo simbolico*.

142.

Dietro a queste posizioni c'è Foucault, che già aveva teorizzato il

corpo come una superficie d'iscrizione di eventi, generato nella sua forma dall'analisi genealogica. Gli eventi che su di esso si iscrivono sono gli atti e i discorsi del potere che lo attraversano interamente appunto come uno spazio vuoto. È il potere che, attraversando i corpi, «produce cose, induce al piacere, produce discorsi». Così esso passa attraverso i corpi e «attraverso tutto il corpo sociale». Anche la sessualità «è un prodotto positivo del potere», e non l'effetto di una repressione da parte del potere.

Il soggetto sparisce insieme al corpo. «Il plurale lo abita, anime innumerevoli vi si disputano.» Certo, se seguiamo il Nietzsche del *Viandante e la sua ombra*, si dovrebbe parlare di «molte anime mortali»: di molte anime che sporgono dai confini sfrangiati del corpo.

143.

Il potere è un enigma. Secondo Thomas Hobbes, esso si genera dalla paura. Mia madre mi ha generato, ha detto Hobbes, insieme a un gemello: la paura. Eppure violenza e potere sembrano andare oltre: sprofondare in un abisso insondabile. La Grecia olimpica è sopravvissuta ai colpi di Friedrich Hölderlin, di Hegel e di Nietzsche, che avevano individuato al di sotto delle forme apollinee (e platoniche) l'elemento ctonio, dionisiaco: il conflitto e la violenza che risuonano già nell'unica parola che ci è rimasta del primo pensatore dell'Occidente, Anassimandro, e in Pindaro che della violenza fa appunto il signore della terra. Gli studi di René Girard hanno definitivamente infranto il sogno olimpico, ipotizzando il carattere fondativo della violenza: la comunità diventa tale attraverso una esplosione sacrificale. È significativo che un narratore così attento al nuovo come Ballard (*Cocaine nights*) abbia riproposto questo meccanismo in un romanzo in cui gli abitanti dispersi, atomizzati, demotivati e disperati dei nuovi villaggi turistici, in cui pensionati sembrano solo in attesa della morte, si rifondano in comunità attraverso un atto di violenza collettiva condivisa, riproducendo così l'origine della società fin dall'inizio del mondo.

Nessuno era però arrivato ad affermare, come Werner Sofsky che la violenza «è onnipresente, attraversa la storia del genere umano dall'inizio alla fine». Dunque, la paura e la vulnerabilità dei corpi non solo sono alla base del processo di socializzazione, ma ne sono anche la qualità intrinseca: ne sono, per così dire, l'essenza, ciò che la costituisce in quanto tale. L'ordine sociale è dunque la «sistematizzazione della violenza». I nostri corpi sono sia strumenti sia oggetti di violenza: siamo tutti sia vittime che carnefici. E lo siamo illimitatamente, perché «l'essere umano è nella condizione di fare peggio. Gli è sempre possibile». C'è una sorta di voluttà nelle pagine in cui Sofsky descrive come la violenza «colpisce il corpo, lacerava la carne, distrugge le ossa, corrode la pelle e le vie respiratorie», quando il dolore «inonda» il corpo e «diviene esso il mondo intero». C'è una sorta di voluttà quando descrive gli spettatori della violenza che si stringono gli uni agli altri in un brivido di intimità fra ignoti, perché la massa rompe l'ultimo confine, «livella le differenze e sgrava il singolo dalla colpa e dalla vergogna», e portando il suo corpo a dissolversi in un mostruoso corpo plurale, in «una gioia selvaggia per la totale emancipazione da qualsiasi freno inibitore».

Non ha sbagliato solo Jean-Jacques Rousseau, ma hanno sbagliato anche i cantori del processo di civilizzazione. La cultura, infatti, non è un superamento della violenza. Il fondamento su cui essa si costituisce è appunto violenza, «è impregnato di sangue umano». Ma se, come dice ancora Sofsky, il sogno dell'assoluto partorisce violenza, anche il suo

libro, assorbitizzando la violenza, si dà come un libro violento, uno dei libri più violenti che si possano leggere a fianco di *Massa e potere* di Elias Canetti, che per primo ha puntato gli occhi sul «corpo» della massa e sul corpo immane e paranoico del potere.

144.

Sofsky, riprendendo su questo le analisi di Freud dell'*Avvenire di un'illusione* e del *Disagio della civiltà*, nega che la cultura sia un superamento della violenza, o in generale della vulnerabilità dei corpi, che sono soggetti e oggetti della violenza e del potere. Né la cultura né la creazione artistica possono sormontare il corpo. Pontormo, nel suo diario, *Il libro mio*, annota diligentemente i progressi del suo affresco a San Lorenzo. Anzi, le pagine sono istoriate dei disegni che via via completava nella sua grande opera. Eppure queste pagine odorano di cibo e di merda: emanano l'odore del corpo.

Giorno dopo giorno, Pontormo annota quello che mangia: «Mercoledì santo sera 2 quattrini di mandorle e uno pesce d'uovo e noce, e feci quella figura che è sopra la zucha». «Adì 8, lunedì, feci non so che lettere e cominciami l'uscita. Martedì feci una coscia, crebemi l'uscita con di molta colera sanguigna e bianca [...]. Giovedì mattina cacai dua stronzoli non liquidi, e drento n'usciva che se fusino lucignoli lunghi di bambagia, cioè grasso bianco. E asai bene cenai in San Lorenzo un poco di lessò assai buono e finii la figura.»

145.

Il corpo non può essere semplicemente il luogo di un'iscrizione storico-culturale, uno spazio da decifrare, decostruire e costruire simbolicamente. Neanche il potere può tanto. L'infinità delle torture ci indica che il suo attraversamento non ha fine. Non hanno fine le sofferenze. L'accanimento e lo strazio sui cadaveri ci insegnano che nemmeno con la morte si è arrivati alla fine del corpo.

Abbiamo percepito un vuoto nei confini del corpo. Foucault si è chiesto se abbiamo bisogno di un sesso. Implicitamente si è chiesto se abbiamo bisogno di un corpo. Il potere ha bisogno di corpi, ma noi, soggetti, che possiamo fare del nostro corpo? Lo possiamo dire poi nostro?

È questo il vuoto che abbiamo sfiorato? È quello delle intensità pure del «non-corpo» della *cyborg culture*?

146.

Simone Weil ha scritto che «il pensiero della sofferenza non è discorsivo». Il pensiero urta contro il dolore fisico e contro la sventura «come una mosca contro i vetri». Elaine Scarry, Sofsky hanno detto la stessa cosa: il dolore annienta la parola e, con la parola, annienta il mondo. Simone Weil, al contrario, paradossalmente, afferma che qui, nel dolore e nella sventura, «si esercita e si sviluppa la facoltà intuitiva». E poi aggiunge, citando un grande verso del canto corale dell'*Agamennone* di Eschilo, «mediante la sofferenza la conoscenza».

Che cos'è dunque la sofferenza? Non è un'offesa, e non è una punizione. È inspiegabile. «La sofferenza», dice Weil, «non ha significato. È questa l'essenza stessa della sua realtà.» Dunque la sofferenza non significa nulla, e pur tuttavia produce conoscenza: anzi, è l'unica via della conoscenza, di un'esperienza che è *passio*, passione del mondo. Ci troviamo così di fronte, come ha osservato Maurice Blanchot, a un enigma. Ci troviamo di fronte a un vuoto che è pieno di ombra.

Chiamiamo questo luogo enigmatico – privo di significato e pieno di

sensò – almeno per un attimo con la parola che abbiamo tante volte pronunciato e interrogato: chiamiamolo «corpo». Il corpo è il luogo dei sensi, e forse è lo spazio stesso del senso. Adesso proviamo a procedere, e forse capiremo che cosa significa «imparare dalla sofferenza», che per Simone Weil è soprattutto assenza, in quanto la sventura è quell'apertura, il vuoto, attraverso cui il mio essere sporge sul mondo e attraverso il quale il mondo entra, letteralmente cola dentro di me.

Dunque nel corpo, attraverso la sventura, si apre uno spazio, un vuoto, in cui l'uno e l'altro, l'io e il mondo, l'umano e il divino, entrano in contatto. In cui i contraddittori, che devono secondo Simone Weil rimanere tali, perché la realtà altro non è che la tensione dei contraddittori, si toccano senza annientarsi reciprocamente.

Facciamo un passo ancora. Se provassimo a chiamare, riprendendo le folgoranti ipotesi di Hildegarda di Bingen, questo spazio, questo vuoto, il «sacro»?

147.

Il pensiero del nostro tempo ha messo in questione l'essere come continuità, spingendosi, come dice Blanchot, «fino a sporgersi fuori dalla dialettica e dall'ontologia». Ha messo in questione l'essere, e ha messo in questione il soggetto, ovvero quello che ha scoperto essere «l'abisso della soggettività», scorgendo in questo abisso, con la guida di Nietzsche e di Freud, un soggetto molteplice che però non «è mai neutro, che è sempre l'uno e l'altro». Forse la negazione del soggetto di Foucault, o forse la costituzione meramente culturale del *gender* di Butler, sono un atto terapeutico contro il «disagio» e lo sconcerto di questa scoperta. Meglio il nulla, diceva il vecchio Mefistofele di Goethe, che un incerto qualcosa.

Oltre le figure molteplici che lo abitano, in questo soggetto avverto un cupo mormorio, un buio, che Joyce ha cercato di cogliere appunto nel mormorio di Molly. Ma il flusso continuo di questa parola, lo scorrere di questo mormorio, non può impedirmi di scorgere anche in esso discontinuità: crepe, interstizi. Come trovare una parola plurale che parli di questa pluralità e insieme del vuoto che la fende?

Nel libro *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*, ho interrogato filosofi, scrittori, artisti che ostinatamente hanno interrogato l'io, che hanno pronunciato la parola io. E ho scoperto che nessuna autointerrogazione, nessuna interrogazione, riusciva a colmare queste crepe, a ricostruire anche solo una parvenza di continuità. Ogni autobiografia è discontinua allo stesso modo, ha osservato Javier Marías, di qualsiasi biografia.

«Ho un linguaggio», scrive Blanchot, «destinato a interrogare [...]. È un linguaggio interrotto, o meglio un linguaggio in cui tutto comincia con la decisione (o la distruzione) di un *moto iniziale*.» Forse, osserva Blanchot, si tratta di una discordanza momentanea, «ma è ciò non di meno vero che io ho avvertito questo vuoto».

La sventura, aveva detto Blanchot, è un enigma. È l'enigma che emerge dalla scoperta di un vuoto nel soggetto e nel linguaggio, nel corpo e nella scrittura. Un luogo sacro, abbiamo ipotizzato. Il luogo, forse, in cui abita la nostra morte. O forse un luogo pronto ad accogliere quella morte che il soggetto, costituendosi, cerca di spingere fuori dai suoi confini in un moto inane, perché il soggetto può costituirsi solo di faccia all'altro, e in primo luogo di faccia a quell'altro paradossale che è la morte: che è nostra e che, tuttavia, ci fa transitare in un altro corpo, quel corpo che, come abbiamo visto sopra, è come tutti i corpi morti.

148.

È stato troppo azzardato definire «sacro» questo spazio? Eppure Blanchot dice che il sacro «è la presenza immediata, è il *corpo* che passa e che Baudelaire segue e afferra fin dentro la morte». Fin dentro lo spazio vuoto, lo ricordiamo bene, di «un forse mai più», in cui Baudelaire chiude la sua splendida passante nella poesia intitolata appunto *A una passante*. Il sacro altro non è, dice ancora Blanchot, «che la realtà della presenza sensibile», che è, come abbiamo visto, striata di vuoto. Ma la percezione della nostra vita dentro il nostro corpo è impossibile senza la sventura, e dunque senza la cavità che si apre in esso, che ci confronta all'altro.

Queste osservazioni comportano un riassetto di quanto abbiamo fin qui imparato. Se noi tendiamo a questo spazio per riconoscerci in esso, allora il desiderio, che è appunto questa tensione, «è il rapporto con l'impossibilità, è l'impossibilità che si fa rapporto, la *separazione* stessa nel suo assoluto che attira e che *prende corpo*».

149.

Corpo e anima. La frattura dell'anima è frattura del corpo. Nessuno lo ha detto meglio di Emily Dickinson.

Sentii una frattura nella mia mente
come se il mio cervello si fosse fesso -
e cercai di ricongiungerlo - margine a margine -
ma non riuscii a farli combaciare.
Il pensiero di poi cercai di congiungere
al pensiero di prima
ma la sequenza s'aggroviglia muta
come gomitoli - su un pavimento.

150.

Il corpo e lo spazio della morte. È partito dal 1986 il Visible Human Project (visitabile in Internet all'indirizzo www.nlm.nih.gov/research/visible/visible_human.xhtml) in cui si procede su due cadaveri, uno maschile e uno femminile, a strati dello spessore di un millimetro per giungere «a una rappresentazione anatomica dettagliata e tridimensionale del corpo maschile e femminile».

In un altro sito Internet, il deathnews.com, è possibile vedere già dall'indice e dalle pagine *preview* (per vedere di più bisogna pagare come nei siti porno) immagini di corpi sanguinanti, torturati, frantumati. Qui si promettono esecuzioni capitali, crimini, a cui sono stati aggiunti colori e suoni. C'è la possibilità di vedere morti strane, bizzarre. E poi ancora, ci sono i serial killer, omicidi di massa, squadroni della morte, e perfino la morte narrata in *strips* e *cartoons*.

151.

Ho riportato insieme un progetto scientifico e un'offerta pruriginosa, perché mi pare che entrambi siano il segno dell'estremo limite della desacralizzazione del corpo: di quel vuoto che a un certo punto ci è sembrato presentarsi come la sua verità. Qui non c'è più nulla, nemmeno quello che c'è anche nel delitto più efferato, in cui ancora c'è una traccia anche se vaga di sacro. Infatti, come dice Kathy Riechs, quel corpo spalancato e squarciato è «la porta attraverso cui l'anima tormentata di qualcuno aveva cercato il sollievo».

152.

Anche nelle opere di Francis Bacon sembra esserci un'intenzione desacralizzante, o almeno sacrilega. I corpi ricordano sempre, ha detto

Bacon, il banco da macellaio. Eppure, come osserva Milan Kundera, qui c'è uno sguardo che non cerca di desacralizzare il corpo: uno sguardo lucido che si spinge verso l'essenziale. E ciò che si rivela essenziale, al di là delle utopie politiche e sociali e al di là delle fedi religiose, è proprio il corpo. «Il solo *Ecce homo*, evidente, patetico e concreto.» Ciò che comunque, almeno come povera carcassa, alla fine rimane davanti a noi.

Kundera, a questo punto, inserisce nel suo saggio su Bacon un racconto (forse l'incunabolo della storia di Tereza e Tomáš dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere*). È la storia di una ragazza di Praga che «sconvolta dall'interrogatorio, andava in bagno ogni cinque minuti». Quella ragazza, come molte delle figure di Bacon, è ridotta «alla sua paura, alla furia delle sue viscere e al rumore dell'acqua che sentiva scorrere nel serbatoio dello sciacquone». È qualcosa che di solito rimane offuscato nei nostri discorsi e persino nei nostri pensieri. Poi, dice Kundera, «un giorno il velo cade e ci lascia soli con il corpo, alla mercé del corpo». A questo punto la ragazza non deve affrontare la polizia, «ma il proprio intestino». Se qualcosa ha presieduto a quella «piccola scena di orrore» non era stato un poliziotto, «ma un Dio, o un anti-Dio, il Dio cattivo degli gnostici, un demiurgo, un creatore, colui che ci aveva presi in trappola per sempre con questo accidente del corpo da lui costruito».

Un Dio gnostico, un Dio cattivo, come quello che emerge ormai negli smembramenti della letteratura cosiddetta popolare, come quella di Tim Willocks, o di Stephen King, o di film come *Seven* di David Fincher. Quel Dio che, invocato nella *Notte del drive-in* di Joe R. Lansdale, risponde con l'immane crepitio del ventre di un mostruoso animale.

153.

Il corpo, alla fine. La spoglia. Anche il cadavere del santo starec Zosima manda odore di putrefazione alla fine, nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij. Eppure quel carattere «sacro» che abbiamo individuato nel «vuoto», o meglio nell'indicibilità del corpo e nel sapere che proprio questa indicibilità produce, sembra rimanere anche nel cadavere, nelle marmoree e terribili immagini di *Morgue* di Andrés Serrano. Altro discorso quando la gestione del cadavere diventa una questione politica.

Il funerale del principe era, scrive Giovanni Ricci, «un tentativo di tracciare una linea di divisione fra i vivi e i morti». Ma questo, nella gestione politica del cadavere, diventa anche il problema di «tenere quel corpo», il corpo del morto, alla ribalta, fino al momento in cui tutti i riti si siano svolti, e il vuoto lasciato dal principe morto, per un tratto di tempo occupato dal suo cadavere, sia riempito dal corpo vivo del nuovo principe. Il potere non sopporta il vuoto, l'interstizio, l'intervallo. Forse per questo il potere si è sempre accanito sui corpi. Eppure, malgrado le pratiche di imbalsamazione, la carne è fallace «e la decomposizione incombe». Ed ecco che cominciano a presentarsi i manichini, le statue, le immagini del principe: i morti sostituti del corpo morto.

154.

Sembrava che ci fossimo, attratti dalle immagini della morte, liberati della diade di Eros e Thanatos che ci ha tormentato fin dall'inizio. Ma, come ci ha mostrato Maurizio Bettini nel *Ritratto dell'amante*, il culto dell'«immagine» statuaria dell'amante è antico come il culto dell'immagine statuaria (se in essa comprendiamo le mummie) del morto. Anzi, secondo il mito, la pratica statuaria inizia proprio dall'amore. Si dice che una fanciulla innamorata avesse tracciato il

contorno dell'ombra dell'amato sul muro e che il padre avesse di lì tratto la prima immagine statuarica come sostituto del corpo dell'amante. L'ombra o la traccia del corpo. Bettini ricorda anche un passo delle *Nuvole* di Aristofane in cui i giovani che si alzavano dalla sabbia dovevano lisciare bene il terreno «per non lasciare impronte della loro bella giovinezza agli amatori».

È nota la storia di Pigmalione, e molte sono le versioni che la raccontano. Molte sono le storie di amori per le statue, da Plinio a Luciano e allo Pseudo-Luciano, da Arnobio a Eliano a Ateneo, da Clemente a Stazio, e su, fino al moderno, in Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Henry James, Wilhelm Jensen, Sigmund Freud. L'amore dell'immagine sembra conoscere lo stesso *pathos*, la stessa violenza e persino la stessa perversione che viene investita nei corpi vivi. Insania, follia, dice Arnobio, che ha spinto Pigmalione a far salire la statua sul suo letto

come avesse commercio con sua moglie, per essere congiunto con essa in amplessi faccia a faccia e fare altre vane cose, straniato da una immaginazione folle e lussuriosa.

Una sorta di iperrealismo mette in atto, secondo Ateneo, Cleisofo di Selimbria.

Innamoratosi di una statua di marmo pario di Samo, si rinchiuso nel tempio, pensando che avrebbe avuto un rapporto con lei; e poiché trovò che questo era impossibile, per la frigidità e la durezza della pietra, egli allora desistette e, ponendo un piccolo lembo di carne davanti a lui, si unì a essa.

Ateneo non dice – e nemmeno Bettini si interroga – da dove venga quel lembo di carne posto tra la propria carne, la carne del suo sesso, e la levigata impenetrabilità della statua. Altri si erano limitati evidentemente a una *confricatio*, a uno sfregamento che, come ricorda lo Pseudo-Luciano delle *Questioni d'amore*, aveva lasciato un'indelebile traccia di sperma sulla coscia marmorea della dea. Cleisofo va oltre: penetra *una* carne. La carne di chi poteva essere disponibile nel tempio? L'unica ipotesi possibile è che si trattasse della sua propria carne, strappata e lacerata per l'atto amoroso. Cleisofo, *per entrare nel corpo impossibile della dea, ha penetrato il suo stesso corpo*.

Ma forse l'atto amoroso ha in sé sempre questo aspetto paradossale. L'attraversamento del corpo dell'altro è una sorta di periplo per giungere al luogo intransitabile del proprio corpo. In questo caso, il chiacchiericcio di Ateneo si sarebbe avvicinato a una verità che la filosofia di Platone non poteva nemmeno sospettare. Qui, in Ateneo, la statua di marmo ha più vita e offre maggiori disponibilità delle statue impenetrabili di carne dei cultori di *body building*, di cui Harry Crews ci ha dato una terribile e memorabile rappresentazione nel romanzo *Body*.

Da questo punto di vista mi sento di condividere l'osservazione di Bettini che «è come se l'immagine disponesse di un'intrinseca capacità di figurare persino l'impossibile»; di figurare cioè le creature, gli oggetti e gli eventi «che il mondo vivo non potrebbe mai accogliere». La statua darebbe così «forma e luogo all'impossibile», e dunque «ciò che non potrebbe trovare accoglienza nel mondo reale [...] trova rifugio nel mondo dell'immagine».

Accanto alle immagini plasmate, scolpite e dipinte, Bettini ricorda le immagini speculari. Immagini ambigue, come sappiamo fin dalla storia

di Narciso, che invitano contemporaneamente all'amore e alla morte, e prima ancora, forse, all'enigma della propria identità. Molti specchi greci ed etruschi sono sostenuti sopra la testa di Afrodite da due sfingi, e la Sfige è «la crudele cantatrice» che ha posto a Edipo l'enigma decisivo, quello che era nascosto e mascherato dietro l'indovinello, l'enigma che solo alla fine Edipo scoprirà affondando dentro il mistero di sé stesso. Lo ha capito Goethe nel *Faust*, là dove le Sfini dicono appunto: «Definisci te stesso, è già un enigma. Provatvi un po' a risolvere quel che porti nel tuo intimo».

Lo specchio è strano, in quanto è altrettanto vera l'affermazione di Petrarca che «verrà giorno in cui non ti riconoscerai nello specchio», e quindi ti scoprirai straniero, e quella di Dale Peck, che afferma che «quel che si vede nello specchio è tutto quel che c'è». Perché nello specchio vediamo anche quello che di solito non vediamo. Lo aveva capito Ostio, le cui avventure sono narrate da Seneca in un passo delle *Questioni naturali*, ricordato anche da Bettini. Ostio usava lo specchio per amplificare i suoi rapporti amorosi etero e omosessuali. Ostio dichiara che «l'artificio dello specchio rende spesso visibile ciò che la posizione rimuove dalla vista del nostro corpo».

José Ortega y Gasset si è interrogato su quella parte delle cose che rimane celata al nostro sguardo, su quel cono d'ombra nascosto che una mela posta su un tavolo proietta invisibile dietro di sé. Si può anzi dire che l'opera di Cézanne sia stata l'esplorazione sistematica di questo cono d'ombra nascosto. Ma che cosa vediamo noi del nostro corpo senza l'aiuto di uno specchio? Non è forse vero che senza lo specchio Ostio avrebbe dovuto costruire un'immagine del suo corpo attraverso la mappa disegnata dalle innumeri mani che lo accarezzavano?

156.

Dov'è Claudia, dove sono gli altri personaggi che sono emersi in queste pagine? Me lo chiedo per l'ultima volta, perché ho l'impressione che non riuscirò più a riprenderli.

Da Sofocle a Paul Auster, poeti, scrittori, filosofi hanno detto che bisogna cominciare dalla morte, per procedere a ritroso nella vita per poi infine ritrovare ancora una volta la morte. Claudia è emersa in queste pagine come un corpo morto e senza nome, intorno al quale si sono mossi in un primo tempo tre personaggi. Il primo, che diceva di averla uccisa per amore, per penetrare attraverso il suo corpo il mistero dell'amore. Il secondo, che avrebbe potuto ucciderla per penetrare con la durezza del suo corpo - e dell'arma che enfatizzava tale durezza - nella palude del corpo della donna. In realtà egli stava combattendo la percezione della mollezza e paludosità della sua propria carne. Il terzo, un inquirente, di fronte al suo corpo morto. In lui, nel suo sguardo, ho scoperto una scopofilia e qualche traccia di esibizionismo che forse è inseparabile dalla scopofilia.

L'impenetrabilità del corpo, dei corpi - agli occhi, a un'arma, a un sesso -, aveva generato questi frammenti. Ma, a un certo punto, quella morte che dicono essere il giusto punto di partenza non mi è parsa adeguata a Claudia, quando l'ho vista viva nella mia immaginazione. A quel punto, accanto a lei, ho potuto collocare soltanto un vecchio pensoso, con pensieri tristi e di morte che mi sono parsi all'altezza della bellezza di Claudia, del groviglio dei suoi capelli, delle efelidi tra i suoi seni.

Claudia chiede ora una vita autonoma. Questa vita annienterebbe non soltanto i personaggi che le ho in un primo tempo messo intorno, fatti nascere, come ho detto, per rendere visibili pensieri che mi pareva si

potessero adeguatamente solo narrare per figure. Dare vita a Claudia sarebbe ora anche annientare il libro che sto scrivendo, il suo tortuoso e ripetitivo percorso, che mi ha impegnato come nessun altro mio libro mi ha impegnato in passato, e iniziare un altro libro: un libro che non credo scriverò mai, perché la sua esistenza è già troppo avanzata perché io possa riprenderla dall'inizio come nascesse in un nuovo momento della scrittura.

Forse non incontrerò più Claudia. Almeno non sulla pagina, ma forse soltanto in qualche angolo della mia immaginazione. Ora devo tornare al mio tema: ai confini, o forse al profilo del corpo. Come posso procedere se in questo momento mi chiedo se la voce registrata nella mia segreteria telefonica sia veramente la mia voce? Se mi chiedo se sia mio il corpo che sto stirando in questo momento, mentre mi sto preparando a una pausa nel mio lavoro?

157.

Maurice Merleau-Ponty suggerisce che è attraverso la carne di questo corpo che posso cogliere la carne del mondo. Perché allora parla del corpo come di un'opera d'arte? Non è meglio l'immagine di Hanif Kureishi che vede il mondo coperto da una gonna che egli ha voglia di sollevare per vedere quello che la gonna nasconde?

Il mio corpo e il corpo del mondo. E la mia anima. Scrive Wisława Szymborska:

Nulla è cambiato. Tranne il corso dei fiumi,
la linea dei boschi, del litorale, di deserti e ghiacciai.
Tra questi paesaggi l'animula vaga,
sparisce, ritorna, si avvicina, si allontana,
a sé stessa estranea, inafferrabile,
ora certa, ora incerta della propria esistenza,
mentre il corpo c'è, e c'è, e c'è
e non trova riparo.

158.

Di mio padre ricordo il suono della voce, ricordo atteggiamenti, parole, il sorriso. Come si può recuperare una persona che si è perduta? Un giorno c'è vita e poi capita la morte, scrive Auster nell'*Invenzione della solitudine* di fronte alla morte del padre. Sembra che la morte abbia reso invisibile il padre, e Auster cerca di recuperarlo attraverso un'accurata ispezione delle sue cose. Nulla è più terribile, dice Auster, che trovarsi faccia a faccia con le cose di un morto: c'è qui «una sorta di violenza e anche una sorta di orrore», un saccheggio «nei penetranti di un'anima».

L'orrore nasce perché in queste cose noi cerchiamo una traccia del corpo, della carne, e questo induce a una sorta di vergogna o di pudore. Perché è questo che la morte ha sottratto: il corpo. «In vita uomo e corpo sono sinonimi, in morte c'è un uomo e c'è il suo corpo.» Questo è il corpo di X, non è X.

E allora si procede per frammenti, accumulando ambiguità e incertezza. E alla fine scopriamo che le cose che abbiamo raccolto ed esaminato «moriranno anche loro, andranno a pezzi e bisognerà buttarle via». Dubito, conclude Auster, «che sembrerà un gesto importante».

La ricerca della persona e del suo corpo perduto è disperata. Dale Peck interrompe la sua storia, la storia di Bea, per introdurre nel romanzo che sta scrivendo, *La legge delle solitudini*, la sua solitudine, la sua ricerca della madre perduta. Ed è la ricerca disperata e impossibile di un corpo.

Com'era la sua voce? Che odore aleggiava nell'aria dopo che era passata in una stanza? Che rumore faceva sulla moquette felpata, sul parquet, sul linoleum, sulle piastrelle del bagno, sul pavimento freddo di cemento dello scantinato? E come si muoveva? [...] Quando era stanca come si riposava? Sì, se potessi la bacerei. Per conoscerla meglio leccerei la sua pelle. Infilerei il naso tra i suoi capelli, sotto le sue braccia, tra le sue gambe, contro la pianta dei suoi piedi. Affonderei le dita nella sua pelle e scoprirei i punti in cui era morbida e quelli in cui era dura, ammesso che ce ne fossero [...]. *Non posso venirti più vicino del tuo corpo.*

159.

Parlare del corpo. Nessuno ne ha parlato così diffusamente quanto Foucault, tanto che si comincia a parlare di biopolitica e di biofilosofia a partire da lui. Ma perfino nella storia del parricida Pierre Rivière, perfino nella storia dell'ermafrodito Herculine Barbin, il corpo parla solo attraverso i documenti che lo raccontano, tanto che Camille Paglia ha parlato di «un disseccato feticismo». Barthes, dal canto suo, ha ridotto i corpi, in *Frammenti di un discorso amoroso*, ai frammenti dei discorsi che ne parlano. Ho fatto qualcosa di diverso? Non è anche questo libro un libro di frammenti?

È possibile parlare del corpo? Oppure il corpo ci si propone comunque, qualsiasi cosa scriviamo?

160.

Si può scrivere un saggio guidati da un'inflessibilità accademica, che mantiene a giusta distanza ogni emozione. Ma questa inflessibilità morale, si chiede Thomas Mann nella *Morte a Venezia*, «non significa forse una semplificazione del mondo» e dunque un «riportare l'anima a una sorta di primitività morale, e quindi a un rinnovato impulso al male, al primitivo, a ciò che è moralmente inammissibile?».

Così scriveva Gustav von Aschenbach, senza chiedersi nulla, prima della crisi che lo ha portato a Venezia. Lì davanti a lui stanno la bellezza di Tadzio e la memoria irridente delle parole del *Fedro* di Platone, che affermano la bellezza come l'unica forma dell'incorporeo che i nostri occhi riescono a cogliere. Seguire Platone oppure Aristofane quando parla della traccia che il solco delle natiche dei giovinetti lascia sulla sabbia per la lussuria degli amanti?

Ora egli vuole lavorare in presenza di Tadzio. «Di prendere la figura del giovinetto a modello, nel suo scritto, di lasciare che lo stile seguisse le linee del corpo.» Dunque il corpo affiora non solo nelle parole che parlano del corpo, ma nella linea sinuosa dello stile. È così che ad Aschenbach «mai era parso più dolce il gaudio della parola, mai era stato così certo della presenza di Eros in essa». E dunque «compose, ispirandosi alla bellezza di Tadzio, il breve saggio – una pagina e mezza di prosa squisita – che, per nitore ed elevatezza e tensione sentimentale, avrebbe di lì a poco riscosso l'ammirazione di molti». È bene, prosegue Thomas Mann, che

il mondo conosca soltanto l'opera insigne e non anche le sue origini, le condizioni in cui è nata, poiché la conoscenza delle fonti da cui l'ispirazione fluisce all'artista, sarebbe non di rado motivo di sgomento e di orrore, tanto da cancellare l'influsso benefico della grandezza.

Strano risultato, conclude Mann, di un contatto fra lo spirito e il corpo. Così, «quando Aschenbach mise da parte il suo lavoro e lasciò la spiaggia, si sentiva spossato, disfatto, come dopo un'orgia». Stranezza che Mann, «il mago» per i suoi figli, aveva provato lui stesso, quando, per esempio, in un pagina dei suoi diari annota coscienziosamente

l'«emozione» provata di fronte alla vista del corpo nudo del figlio che emergeva tra le lenzuola del suo letto.

161.

«Il corpo rivela un linguaggio nascosto», scrive Gilles Deleuze nella *Logique du sens*, ma aggiunge anche, subito dopo, che «il linguaggio forma un corpo». Di solito, quando parliamo di un linguaggio del corpo, pensiamo o a una serie di sintomi, oppure a una sorta di «pantomima corporea ragionante» che si salda, sempre secondo Deleuze, a un «ragionamento che mima». Ma è qui, in questa diade, il linguaggio del corpo, e il luogo in cui il linguaggio si fa corpo o forma il corpo?

Scrivo, e la scrittura riempie lo spazio della pagina: è e si fa corpo. Che rapporto ha con il mio corpo, e con i corpi al di là dell'area circoscritta dalla valenza semantica delle singole parole? Un rapporto deve esserci, se ha ragione Deleuze quando afferma che l'intrusione del corpo nel linguaggio, la loro comune riflessione, conduce all'«atto linguistico che fabbrica un corpo per lo spirito e l'atto che, attraverso il linguaggio, si supera per riflettere un corpo», come abbiamo visto nel testo di Aschenbach.

Queste riflessioni di Deleuze sono fatte a margine dei testi di Pierre Klossowski, che ha rivendicato l'aspetto linguistico degli eccessi della carne, come d'altronde risulta dalle sue analisi dei testi sadiani. È a questo punto che Deleuze, quasi allo stesso modo di Ballard in *Crash* e di Camille Paglia, può affermare che la «pornologia è il vero superamento della metafisica».

Pornografia è il termine con cui i critici vittoriani avevano definito gli affreschi erotici di Pompei. Pornologia non è solo la rappresentazione del «porno», ma è il suo *logos*: è l'irruzione del corpo, nella sua oscena nudità, sulla scena del pensiero. Il corpo morto insepolto e il corpo vivo sepolto nell'*Antigone* sono prima e oltre ogni metafisica. Il corpo allampanato di Don Chisciotte è oltre la metafisica. La grande ragione del corpo nietzscheano è oltre la metafisica tradizionale. Forse inaugurano, come ha visto Bataille, una nuova metafisica che non rinvia a un assoluto ma alla «cosa qui che c'è», a questo «essere qui che c'è».

162.

Klossowski ha posto il corpo al centro dello scambio: di senso, attraverso la parola di carne; di beni, attraverso la «moneta vivente», la moneta di carne. D'altronde, Claude Lévi-Strauss aveva già posto il tabù dell'incesto al centro delle dinamiche dello scambio. Bataille aveva posto la vagina di Madame Edwarda al centro dello scambio tra l'umano e il divino. Ma, una volta arrivati alla pornologia, all'irruzione del corpo sulla scena stessa del pensiero, non è fuorviante ritradurre il corpo in parola o moneta? Non si tratta di un processo attraverso cui il corpo cela la parola che esso è? Un processo in cui noi copriamo, ancora una volta, il suo senso?

163.

Come scoprire il senso del corpo? Kureishi, parlando dell'amore, dice che è una cosa con cui ci si sporca le mani, con il rischio che se ci avviciniamo troppo si soffoca, e che se si rimane troppo distanti si perde tutto. Sono stato forse troppo vicino al mio tema? Ma, parlando del corpo, io parlo anche del mio corpo. Come mantenere la distanza quando so che creo uno specchio in cui alla fine, anche attraverso mille diversioni e incertezze, finisco per vedere me stesso?

Oppure questo eccesso di prossimità è un'illusione. Non ho parlato del

corpo, invincibile e al tempo stesso mortale, di Achille. Non ho parlato della sua voglia di sbranare e azzannare il corpo prono e morente di Ettore. Non ho parlato del corpo-prigione dei miti orfici, ereditato da Platone. Non ho parlato dell'opposizione fra *soma* e *sarx*, tra «corpo» e «carogna», degli gnostici. Non ho parlato del «corpo spirituale» della filosofia mistica iraniana, né della sua mescolanza con temi del neoplatonismo e della cabala nel medioevo, così come non ho parlato del corpo d'amore della poesia provenzale e dell'intelletto d'amore della poesia stilnovista. Non ho parlato dei «riti di passaggio», dell'adolescenza e la scoperta in sé di un altro corpo. Non ho parlato di quella parola, per esempio quella di Antonin Artaud, che diviene, come dice Foucault, «energia materiale, sofferenza della carne, persecuzione e strazio del soggetto stesso».

Non sono dunque alla fine dei percorsi attraverso il corpo. Ma questa fine so che non la toccherò mai. Posso solo fare un ultimo tentativo. Parlare della scrittura che parla del corpo, non solo quando lo affronta direttamente, ma anche quando la sua presenza si manifesta di fronte a un quadro, davanti alle pagine di un libro. In breve, posso ancora parlare del senso di una scrittura critica che tenga insieme pensiero ed emozione, e che dunque faccia i conti in ogni istante con ciò che abbiamo visto emergere, almeno come problema, sulla scena del pensiero.

III. Scrivere il corpo. La scrittura critica e il pensiero del confine

Mi tormenta il problema di come si possa rappresentare semplicemente qualcosa di così corporeo come la nostra teoria dell'isteria.

Sigmund Freud

L'essenziale dell'arte resta il suo *compimento* dell'esistenza.

Friedrich Nietzsche

Lo stato estetico ha una sovrabbondanza di *mezzi di comunicazione*, insieme con un'estrema ricettività agli stimoli e ai segni. È il culmine della comunicatività e della traducibilità fra esseri viventi, è la fonte delle lingue.

Friedrich Nietzsche

164.

Camille Paglia considera l'opera d'arte come un campo di forze sessuali percorso dalla fluttuazione tra maschile e femminile, forze che provocano ingorghi, intrecci, movimento. La sua superficie, in apparenza silente, diventa ai suoi occhi onda, flusso, risacca. È per questo che rivendica, rifacendosi alla tradizione anglosassone di Walter Pater e di Oscar Wilde, una critica che sia racconto di questa esperienza, in cui siano investite, come nella narrativa e nella poesia, immaginazione ed emozione.

Torneremo su questo punto. Per adesso fermiamoci alla sua provocazione: l'opera d'arte come «campo di forze sessuali», e il suo pensiero, il pensiero proprio dell'arte, per dirla con un termine che abbiamo già incontrato, come *pornologia*. Difficile cedere alla suggestione della sua proposta, ma difficile anche rimuoverla semplicemente, appena abbiamo riflettuto sulla nostra esperienza delle opere d'arte, in cui riemerge appunto non la disincarnata armonia winckelmanniana, o la loro sterilizzata immagine sul tavolo anatomico della critica accademica, ma precisamente il corpo, il suo terribile enigma.

165.

Una mattina di primavera sono entrato in una stanza buia a Firenze in compagnia di un'amica e, alzando gli occhi davanti me, d'improvviso ho visto illuminati e luminosi i corpi nudi e splendenti di chi «è simile agli dèi»: i cosiddetti Bronzi di Riace. Sono ammutolito. L'amica, una storica dell'arte, mi raccontava del ritrovamento, delle tecniche di restauro. Io guardavo quelle cosce tornite, la muscolosa tensione delle natiche, la rotondità dei testicoli su cui si ergeva un sesso che, se pure non in erezione, non si rassegnava a poggiare molle sulla loro sacca. E poi le loro bocche semiaperte, e gli occhi che si spingevano verso qualcosa che per me era invisibile. Emozione estetica? C'è ancora in me, nel ricordo, qualcosa che non è contenuto in nessun manuale di estetica.

Un'altra mattina di primavera, sempre a Firenze agli Uffizi, ho visto in mezzo al nereggiare della folla *Il ritratto di ignota* del Bronzino. Me ne sono andato subito per poter tornare a vederla da solo, quando non ci

fosse stata tra me e lei una folla bisbigliante. Ma quando sono tornato il quadro non c'era più. Ho chiesto informazioni ai custodi, e nessuno ha saputo dirmi nulla. Ho consultato libri e non l'ho trovata. A un certo punto ho temuto di averla solo sognata, di essermi innamorato di un sogno. Ma finalmente, cercando negli archivi fotografici di una casa editrice, ho trovato la sua immagine, e un giorno agli Uffizi, dall'altra parte del corridoio, distante dagli altri quadri del Bronzino, l'ho vista di nuovo.

Negli occhi dell'ignota c'era dolore. Questo era reso evidente nell'ombra, nell'alone che li circondava. Del resto anche il vestito, in cui la donna era rappresentata, era un vestito di lutto e, a fugare ogni dubbio, sul tavolo davanti a lei Bronzino aveva raffigurato miniaturizzata la *Pietà* di Michelangelo. Ma avevo l'impressione che questa esibizione di dolore non significasse nulla, se non si capiva scrutando in sé stessi che quegli occhi avevano visto la morte: non la morte di un essere amato, di un familiare, di uno sposo o di un figlio, ma la morte stessa. L'ignota aveva respirato l'aria della morte. Era stata lambita dall'ultimo soffio, quello che porta dentro l'altro regno. E questo faceva parte della sua struggente e infinita bellezza.

Non era neanche un'ipotesi: era evidentemente una suggestione che non poteva che portarmi fuori dalla storia dell'arte. Fuori dalla Storia. Eppure avevo, e ho ancora l'impressione che le storie che troviamo nei quadri si oppongono alla Storia, e la illuminano soltanto opponendosi a essa. La Storia procede come una macchina che rende tutto uguale, tutto della stessa forma, e dunque tutto informe. La storia individuale, quella di questa donna, dell'ignota, e la mia storia, la storia della mia emozione, sono quella piccola irrimediabile differenza, che può opporsi a questa indifferenza. È proprio la percezione della morte dell'ignota, una percezione che attraversa l'anima, la nostra anima, in un lampo di buio e di dolore, che ci fa capire il sapore di morte che pervade l'indifferenza della Storia.

Un'altra emozione, un altro tipo di emozione. Un altro amore, un altro genere di amore.

166.

Avevo quindici anni l'estate in cui ho letto Proust. È stata soprattutto un'emozione intellettuale: l'emozione di aver capito un testo che sembrava, per la composizione stessa della pagina, per me intransitabile. È stata anche l'emozione di aver capito la tensione che Proust aveva posto nella scrittura (ricordo un'emozione analoga di fronte alla «descrizione» della Trinità nel *Paradiso* dantesco). Anche questa emozione, che provo ogni volta che apro le pagine dell'opera proustiana, è indicibile nel linguaggio critico abituale. È come se, parlando di un testo che amo, dovessi porre fuori testo i motivi stessi del mio amore.

Ma accanto a quella emozione intellettuale, c'era anche quella *voyeristica*, la stessa del Narratore di fronte alle finestre che svelano il segreto della figlia di Vinteuil, che si animava al profumo degli iris che entrava nel gabinetto dove egli sperimentava i suoi primi piaceri, o nella lotta con Gilberte tra i cespugli del Luxembourg.

167.

Ho letto per la prima volta *Lolita* molti anni fa. La sua memoria è poi riaffiorata quando ho letto nel *Fedro* di Platone la descrizione del furore erotico: il brivido, il sudore, il calore insolito, l'infuso della bellezza che dilata i chiusi canali, nel formicolio dell'ala che deve crescere e portare

in alto, in una dimensione dell'essere che non ha parole per esprimersi. Ricordavo, infatti, la scena in cui Lolita si agita in grembo a Humbert, mentre la grossa mano dell'uomo segue il profilo della gamba con il pollice teso verso «il caldo alveo del suo inguine». È una scena in cui Vladimir Nabokov ha tradotto quasi alla lettera Platone: «Mi trovai in una dimensione dell'essere nella quale nulla importava, se non l'infuso di gioia che andava fermentando nel mio corpo. Ciò che era iniziato con una deliziosa dilatazione delle mie fibre divenne un ardente formicolio...».

Un'altra reminiscenza. Il grande critico Aby Warburg si era innamorato di una *Ninfa* dipinta da Domenico Ghirlandaio, e aveva iniziato una caccia amorosa delle ninfe nella pittura pagana del Cinquecento. Rileggendo *Lolita*, questo libro che sembra nascere dal genio dell'Eros e del Dolore, in cui si nasconde un tragico «ghigno dostoevskiano», sono stato colpito da un'altra analogia, con un altro di quei testi che segnano come dei picchi la carta geografica dell'«intelletto d'amore», e precisamente con la storia di Albertine nella *Ricerca del tempo perduto* di Proust.

All'ombra delle fanciulle in fiore. Humbert, personaggio costituito da «una macedonia di geni razziali», è attratto dalle fanciulle in fiore, anzi, dal momento che precede la fioritura. È il momento in cui, in alcune di esse, si esprime la loro «vera natura, che non è umana, ma di ninfa (e cioè demoniaca)»: il loro fascino «elusivo, mutevole, insidioso e straziante», che può portare l'artista o la «creatura di infinita melanconia» verso un furore senza limiti. Ma è il caso che porta Humbert in America, in una casa, dove alcuni indizi, un calzino bianco, un nocciolo di una sola prugna, lo conducono all'«agnizione» della ninfetta, di Lolita, «nell'attimo iniettato di sole», e alla sua doppia natura, come quella di Albertine, di uno splendore mascherato da una sorta «di raccapricciante volgarità». Lì avviene l'innamoramento nell'ansia del tempo che si perde: i due mesi di campeggio di Lolita sono infatti «sottratti ai due anni di residua vita ninfea» che le sono concessi.

La prigioniera. Humbert sposa la madre per stare vicino a Lolita, e la madre vuole allontanare Lolita da entrambi. La sua morte lascia Humbert solo con Lolita, ormai sua prigioniera. Il teatro di questa prigionia non è una stanza, ma le plaghe «belle da straziare» di tutta l'America, che viene percorsa in un folle vagabondaggio, in una sorta di sfregio sulla superficie della terra, arabescato dai mille itinerari di cartine, di guide squinternate, da un Motel all'altro, in cui l'europeo Humbert scopre quell'America che solo gli occhi di Edward Hopper hanno visto.

Ma non c'è più gioia: volgarità e indifferenza dominano Lolita, senza che l'amore di Humbert ne venga toccato, perché «chi è posseduto da una ninfetta [...] è oltre la felicità». L'ultima stazione è una cittadina con una scuola. Humbert non può più controllare completamente Lolita. La gelosia si fa dolore insopportabile, e dunque la prigionia ridiventa il viaggio, durante il quale la coppia è inseguita da un misterioso alter ego di Humbert che gli sottrae Lolita.

Lolita scomparsa, ovvero la fuggitiva. Humbert cerca Lolita nella decifrazione dei segni e delle tracce che la coppia in fuga lascia dietro di sé. Nella decifrazione della sua memoria, dei segni che Lolita ha inciso dentro di lui. Sono passati tre anni, e Lolita gli scrive per chiedergli dei soldi. Lui corre all'appuntamento con una pistola in tasca per vendicarsi non dell'eterna ninfetta, ma di colui che gliel'ha strappata. E trova un'altra Lolita, incinta, invecchiata, sposata a un

baldo giovane, anche lei affondata nella bara di carne in cui affondano alla fine le ninfette. Solo un «fievole odore di viole, l'eco di foglie morte» gli ricorda la ninfetta. Ma è come se, ucciso il desiderio, ottuso il sesso che è una via secondaria all'accesso della ninfa, esplodesse l'essenza stessa della ninfa che era stata cancellata dal vizio.

Lolita non è, non era, come lui l'aveva veduta accecato dal furore sessuale. «Dietro gli atroci cliché» che la caratterizzavano «c'era in lei un giardino e un crepuscolo», regioni velate e adorabili, che Humbert non ha raggiunto e che ormai non raggiungerà mai più. Lolita non l'ha mai amato. Un poco ama il suo nuovo marito, di più ama chi l'ha rapita a Humbert. E non potrà mai più amarlo. Lolita è per sempre sparita dalla sua vita, per rimanere l'ossessione di una chance che il possesso paradossalmente gli ha negato.

Ma non c'è redenzione, come in Proust, di questo amore nell'amore, di questo tempo nel *tempo ritrovato*. La conclusione è la lotta grottesca, squallida, orribile e disperata con l'alter ego che gliel'aveva sottratta. Humbert invece sopravvive, doveva sopravvivere in modo da poter far vivere Lolita nelle generazioni future. «Penso agli uri e agli angeli, al segreto dei pigmenti duraturi, ai sonetti profetici, al rifugio dell'arte. E questa è la sola immortalità che tu e io possiamo condividere, mia Lolita.» Perché questo è Lolita, come dice Nabokov in una nota pubblicata in appendice al libro: un'opera d'arte, e cioè «il senso di essere in contatto, in qualche modo, in qualche luogo, con altri stati dell'essere», luoghi di luce o di ombra impenetrabili, mere possibilità che giacciono intorno a noi e dentro di noi. Solo esplorandole abbiamo la possibilità di avvicinarci in qualche modo a qualche verità.

Platone, Warburg, Proust. Eppure nessuna di queste reminiscenze o di questi incroci ha cancellato mai l'immagine di quel pollice che si avvicina al sesso appena coperto di Lolita mentre si agita in grembo a Humbert. Nessuna di queste reminiscenze ha cancellato – ma ha anzi rafforzato – il senso del «folle amore», di cui questo libro è esperienza estrema anche se ancora connessa a quella dei cantori di Provenza.

168.

Potrei dire di Leopardi, o di Baudelaire, che ho sentito così vicini come se stessi leggendo un diario dimenticato della mia stessa vicenda umana. O di Kafka, o di Flaubert, o di Eraclito, di Platone o di Euripide. Invece dirò ancora soltanto una cosa su Proust. È per me un maestro anche di vita. Leggendo le pagine del *Tempo ritrovato*, la grande meditazione sulla letteratura e sulla «verità con l'ausilio di figure» nella biblioteca dei Guermantes, ho avuto l'emozione di sentirmi giustificato. Nella sua riflessione e nella sua convinzione che quanto ci sfugge può essere costruito in un'opera che abbia l'infallibile proporzione di luce e di ombra, di memoria e di oblio, di presenza e assenza, la sua grande scrittura e la mia piccola scrittura trovavano il loro senso nella capacità dell'opera di contenere anche l'indicibile. L'ebbrezza che ho provato in questa scoperta, che mi ha fatto e che mi fa tremare, può essere tenuta distante dalle parole con cui parlo di Proust?

La rimozione di quel sentimento è forse necessaria alla *scienza della letteratura*, ma non è questa, di fatto, che sto cercando. Quello che sto cercando è qualcosa che attraversa la scienza della letteratura, che anzi di essa non può fare a meno, ma che tende a proporsi come un sapere di un soggetto che si pone di faccia al mondo e al suo destino.

169.

Oscar Wilde ha scritto che il giorno più triste della sua vita è stato

quello in cui ha letto della morte di un personaggio di Balzac, Lucien, il protagonista di *Illusioni perdute*. Il suo dialogo *Il critico come artista* sembra essere, in qualche modo, la spiegazione di un'affermazione tanto paradossale da apparire senz'altro incredibile.

La critica è un esercizio delle emozioni, scrive Wilde, e per questo l'antitesi tra una facoltà creativa e una facoltà critica risulta del tutto arbitraria. Di fatto la facoltà critica non si limita ad analizzare forme: crea essa stessa forme nuove. È dunque un'arte essa stessa. D'altronde la «creazione artistica presuppone l'opera della facoltà critica, tanto che senza di essa non può nemmeno dirsi che esista». Infatti non c'è opera che nasca senza una critica delle forme di vita esistenti, a cui l'opera contrappone forme di vita possibili. E non c'è opera che nasca senza una critica delle forme in cui l'arte si è fino a quel momento espressa.

Ma Wilde va oltre. Anticipando, come vedremo, Lukács, egli afferma che «il critico occupa lo stesso rapporto verso l'opera d'arte [...] dell'artista col mondo visibile della forma e del colore o col mondo invisibile della passione e del pensiero». Ma la critica non è solo di fronte all'opera, è anche dentro l'opera. «La critica è una creazione dentro la creazione.» I grandi artisti «non si rivolsero direttamente alla vita per i loro soggetti, ma li cercarono nel mito, nella leggenda, nell'antica fiaba». Non siamo distanti da quanto sta affermando in questi ultimi decenni Harold Bloom, quando dice che un grande artista in primo luogo si confronta con un'opera che sente antagonista alla propria sul piano della sua ricerca di dare forma al mondo e al pensiero. E se l'opera è il punto di partenza per una forma nuova, la critica implicita, propria del fare artistico, diventa l'elemento primario di ciò che chiamiamo creazione.

Ma la critica, per essere tale, deve andare oltre la singola opera. Il suo oggetto è, scrive Wilde, la bellezza, ovvero in età moderna non più l'armonia ma quel complesso di forme che rendono visibili nella forma anche le lacerazioni e le contraddizioni del mondo. Wilde, quando parla di bellezza, non può non ricordare l'affermazione di Baudelaire che la bellezza è sempre duplice: unisce l'aspirazione all'eterno con ciò che è più fugace e contingente. La critica, posta di fronte alla duplicità della bellezza, si porta oltre l'analisi dell'opera: si propone come un pensiero che investe la verità stessa del mondo. D'altronde, anche nel rapporto con la singola opera, la critica non è mai commento, mera esplicazione, ripetizione in altri termini e in altre parole di ciò che è contenuto nell'opera. È invece *intensificazione del mistero* che costituisce la realtà e la verità ultima dell'opera d'arte.

L'ha detto Joseph Conrad in *Cuore di tenebra*, che l'opera è come la luce della luna che rende visibili gli aloni oscuri che la circondano. L'ha detto Marina Cvetaeva, che la verità del sorriso della *Gioconda* è il mistero del suo sorriso. L'ha detto George Steiner, che l'opera è il mistero del suo senso, che apre a una visione del mondo che è sempre inizio: intollerabile, terribile, come ogni cosa che inizia, e che la critica mandarinesca e accademica vorrebbe coprire con i suoi licheni e le sue muffe. Tutto questo era già dunque in Wilde. Il vero compito della critica è quello di rendere più profondo, più abissale, il mistero che essa è, e che si cela e si svela nel *corpo* della sua scrittura o dei suoi segni.

L'ultima parola che possiamo strappare a questo saggio di Wilde è che l'arte «è una passione». Il pensiero dell'arte, il pensiero che si muove dall'arte o attraverso l'arte, «è inevitabilmente segnato dall'emozione».

introdurre una sequenza di saggi, che sarebbe uscita l'anno dopo in tedesco a Berlino con il titolo *L'anima e le forme*. L'interrogativo che Lukács si pone in questa lettera-introduzione è se il saggio sia una forma nuova e autonoma e che cosa caratterizzi questa forma, che sembra porsi in uno spazio non ben definito tra la scienza dell'arte e «la gelida e intoccabile perfezione della filosofia». Il problema posto da Lukács è importante e, per lui stesso, mentre scrive, ancora aperto, se ha scelto di porlo nella forma ibrida di una lettera. D'altronde, la risposta che a questo interrogativo aveva già dato Wilde, che la critica è arte, non lo soddisfa.

Già Bergotte, prima di morire, aveva creduto che il segreto della grandezza di Jan Vermeer e del suo straordinario «lembo di muro giallo» fosse una qualità estetica (e Proust lo punisce per questa incomprensione estetizzante facendolo morire riverso su una panca con il pensiero delle patate poco cotte mangiate a colazione). La grandezza di un'opera non sta nella qualità estetica del gesto pittorico o nella perfezione della scrittura, anche se è tutta dentro quel gesto e in quella scrittura. Sta nella sua forma che, per Lukács come per Proust nel *Tempo ritrovato*, ha «l'inaggrabile rigore di una legge». Ma se questa è la natura della forma, anche la forma del saggio deve avere questo stesso rigore, che però non si confonde con il rigore della scienza.

Il saggio ha affinità con la poesia, ma non è poesia; ha affinità con la scienza dell'arte, ma non si riduce a questa. Forse, per penetrare nel segreto della forma del saggio, è necessario interrogarsi sulla sua forma, e prima ancora sulla forma in generale. Scopriremo così che anche il Socrate di Platone (ma anche Plotino o Damascio) deve parlare «per immagini del suo mondo che sta al di là di ogni forma». Scopriremo che anche «l'infiguratività dei mistici» è una forma. Dunque «il significato è sempre avvolto in un velo di immagini». È il «riflesso di un bagliore che sta al di là delle immagini, ma che filtra attraverso ognuna di esse». La forma, che vela e che è attraversata dalla verità e dal senso, è il proprio dell'arte, ma è anche ciò che sta di fronte al saggio e che diventa, per così dire, il suo destino.

«Il critico», scrive Lukács, «è colui che intravede nelle forme l'elemento più fatale, è colui che prova l'esperienza più intensa di fronte a quel contenuto dell'anima che le forme [...] nascondono in sé stesse. La forma è la sua grande esperienza.»

Ma quando Lukács parla dei più grandi saggisti nomina Platone, Montaigne, Kierkegaard. Nessuno di questi si è limitato alle forme delle opere d'arte che sembrano essere la preoccupazione iniziale maggiore di Lukács. Si sono mossi dalle forme delle opere che producono il mondo come un universo di senso all'esperienza stessa del mondo. Il saggio si pone dunque, al di là di quanto forse pensava lo stesso Lukács, sul crinale di una duplice esperienza del mondo: quella che è nell'opera e quella che è fuori dall'opera. La sua forma, lo specifico della sua forma, è proprio questa duplicità che attraversa l'anima e diventa il destino dell'uomo proiettato verso il mondo e al tempo stesso verso le forme in cui il mondo si dà come una sorta di paesaggio.

Se questo è vero, il saggio non può muoversi che come una narrazione, o forse meglio come un viaggio, un sentiero che attraversa limitazioni, insufficienze, conoscenze parziali, la paura dell'abisso e l'esaltazione. Alla fine di questo sentiero c'è, scrive Rafael Argullol, non «il paradiso della perfezione, bensì una esperienza arricchita tanto dalle sconfitte quanto dalle vittorie».

Il saggio è quella forma che rende visibile l'indicibile che si mostra, per esempio, nella cesura del verso tragico (come vedremo in Benjamin), o nelle crepe che si nascondono nella struttura del romanzo, come scrive Lukács nel grande saggio *Teoria del romanzo*. Qui Lukács parla di una «critica strutturante». Ma cosa «struttura» questa critica? La forma del saggio è quella che ci mostra che «ciò che le nostre mani abbandonano manca sempre di compimento finale». Il saggio *struttura* dunque *l'incompiutezza, «la fragilità, la necessità del mondo a rimandare al di là di sé stesso»*.

Benjamin rimarrà fedele a questa forma per tutta la vita, fino a esserne travolto. *Passagen-Werk* è una congerie di frammenti lancinanti, che si ripetono ossessivamente, quasi a fare da supporto a un indicibile che dilaga, che si fa incontenibile, inafferrabile anche nella forma del saggio. Lukács, viceversa, non solo prenderà un'altra via, quella che lo porterà all'affermazione della totalità di vita, etica e politica, nell'hegelo-marxismo, ma giungerà anche a una sorta di autotradimento: alla contestazione di tutta la sua opera giovanile nella condanna, firmata nel 1962, che apre da allora le riedizioni di *Teoria del romanzo*. Ma tale «tradimento» era forse già implicito proprio in questo suo saggio, forse il suo più articolato, ricco e problematico.

L'epos antico, osserva Lukács, conosceva un'unità, oggi perduta, tra vita ed essenza. L'eroe aveva una lunga strada davanti a sé per scoprire questa unità, «ma in lui non vi è abisso alcuno». La tragedia affronta abissi, ma tracciando ponti sopra di essi: anche in essa il senso non è mai perduto. E qui Lukács, nell'ansia di contrapporre un altro tempo al nostro tempo, ci propone un'immagine inautentica della tragedia, in cui, al contrario, sono proprio il senso e il sapere a essere in questione, fino alla domanda definitiva di Euripide: «Che cosa è sapienza?» e alla sua risposta, altrettanto definitiva: «Ciò che è sapienza non è sapienza». Perciò, prosegue Lukács nella sua ricostruzione, è il romanzo che mostra quanto «il senso nella vita» si è fatto problematico, fino ai suoi esiti estremi, per esempio in Flaubert, in cui esso non solo sembra essere definitivamente perduto, ma che ci proietta di fronte al «rovinare della realtà esterna», al «suo disfarsi in elementi eterogenei e cariati e frammentari», che se ne stanno «uno accanto all'altro, isolati nella loro rigidità e frammentarietà di singoli elementi». In questo senso, il romanzo è ciò che più è remoto dall'epica.

Il saggio, o la critica strutturante, scopre dunque che sotto la presunta armonia del romanzo vi sono «tutte le crepe e gli abissi che la situazione storica porta con sé», che devono essere inclusi «nella sua raffigurazione», e «non devono essere mascherati dai mezzi compositivi». Anzi, la critica, come aveva già detto Hölderlin in rapporto al tragico, deve mostrare queste crepe e questi abissi, magari destrutturando l'elemento estetico della composizione che tende a nasconderli sotto il velo di una perfezione formale. Solo così il romanzo scopre la fragilità del soggetto e del mondo in un sapere dissonante, che non può essere colto dal pensiero logico-concettuale, ma soltanto dalla forma, che «è la più profonda ratifica della presenza della dissonanza che sia dato pensare». Questa dissonanza nasce dalla coscienza che la scissione «tra essere e dovere non è mai tolta di mezzo, né può essere abolita neppure nella sfera in cui ciò ha luogo, nella sfera del romanzo».

Siamo nel 1915. Malgrado queste lancinanti osservazioni sulla forma come ciò che comprende e rivela la lacerazione del mondo, c'è in quest'opera già un'ansia di totalità e di pacificazione «epica» che prelude al secondo Lukács, il celebratore del realismo e l'accusatore di

Kafka e della «distruzione della ragione» operata proprio dalle forme che qui egli sta analizzando. Quest'ansia si fa visibile nella parte finale del saggio, paradossalmente di fronte al più grande romanziere, al più grande pensatore della dissonanza della modernità: di fronte a Dostoevskij.

Dostoevskij non ha scritto, secondo Lukács, romanzi. La sua opera si pone di fronte al mondo nuovo come «una realtà semplicemente osservata», e precisamente osservata epicamente, come in Omero o in Dante, o almeno come in chi ha fornito i canti da cui Omero ha sviluppato la sua visione del mondo. Solo un'analisi ulteriore (che Lukács aveva iniziato nel famoso «manoscritto-Dostoevskij») potrà dirci se siamo davvero sul punto di abbandonare povertà, scissione, peccato, o se ciò che cominciamo a intravedere in Dostoevskij è solo speranza: «Segni di un avvenire, che sono ancora così deboli, da poter essere schiacciati a capriccio, per gioco, dalla forza di ciò che meramente è».

Non ciò che è, ma l'«avvenire» di Lukács, l'unità di «essere e dovere» nello stalinismo, sarà la macchina che, frantumando la scissione, che è l'anima stessa dell'opera dostoevskiana, frantumerà - schiacciandola, per usare il linguaggio lukacsiano - anche i segni della redenzione che pure si erano resi visibili nel romanzo tragico dostoevskiano.

172.

Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini (1916) di Walter Benjamin è, insieme all'*Anima e le forme* e a *Teoria del romanzo* di Lukács, forse la più grande testimonianza della *necessità* all'interno del Moderno, ormai oltre la soglia del XX secolo, di quella «critica poetica della poesia» che era stata propria del Romanticismo. Queste preoccupazioni teoriche trovano un primo punto di approdo nell'opera di Benjamin in un saggio, scritto nel 1922 e pubblicato nel 1924, dedicato alle «*Affinità elettive*» di Goethe. Qui Benjamin affronta il concetto capitale del romanticismo, quello della bellezza, e mette a punto una teoria della scrittura critica alla quale rimarrà fedele per tutta la sua opera.

Pensare, per Benjamin, significa attraversare criticamente i testi che costituiscono il tessuto e il terreno in cui si esprime il rapporto dell'uomo con il mondo. E se, come egli dice all'inizio dell'*Origine del dramma barocco tedesco*, «è proprio della scrittura filosofica ritrovarsi di nuovo, a ogni sua svolta, di fronte al problema della presentazione», il modo della presentazione, la *Darstellungsweise*, della nostra epoca è il commento, quella scrittura che si fa e si costruisce sui margini del sapere che si manifesta nei testi del Moderno. Si tratta di una scrittura del limite e del margine e della soglia, che si presenta, anche dal punto di vista della lingua e della forma, come un discorso *marginale*, perché solo nei margini è ormai possibile trovare le parole che articolano un sapere di questa realtà: la realtà del nostro tempo.

Ma il commento deve condurre alla fondazione di una teoria dell'arte, che è una *critica artistica* e che suscita ancora, scrive Benjamin, «scandalo». Il contenuto ultimo della filosofia è la domanda ultima che possiamo rivolgere a essa: il problema ultimo, ovvero il «problema ideale», quasi l'archetipo di ogni problema. Ma, come aveva già detto in epoca romantica Karl Wilhelm Ferdinand Solger, l'ideale può manifestarsi solo nella molteplicità e nell'apparenza, e dunque nelle «configurazioni» che hanno, pur nella loro molteplicità, «la più profonda affinità all'ideale del problema. Esse sono le opere d'arte». L'arte diventa dunque da un lato ciò che per la sua affinità manifesta l'ideale del problema filosofico, ma lo manifesta, d'altro lato, paradossalmente,

in ciò che è più contrario all'ideale stesso: nel corpo mutevole delle opere, nella loro materia e nella loro forma.

Solo l'arte è in grado di accogliere in sé e di custodire il problema della filosofia. Solo la critica artistica può farlo venire alla luce. Questo è il suo compito. Nessuno dei romantici aveva fissato così lucidamente il fondamento stesso del romanticismo: *il pensiero dell'arte e della poesia*.

È con questo spirito che Benjamin, dal 1926, entra in quella grande peripezia teorica e formale che si disegna attraverso tutti i suoi saggi, e soprattutto in *Passagen-Werk*, come il più straordinario arabesco del XX secolo. Come una cesura tra il primo periodo e questo secondo periodo sta *L'origine del dramma barocco tedesco*, che è in primo luogo una ricerca sulla preistoria del moderno, là dove, per la prima volta, l'uomo si è mosso in un paesaggio di frammenti. Ma è anche, nella scoperta dell'allegoria barocca, una sorta di difesa contro la potenza mitica del simbolo, che egli aveva scoperto, proprio nel saggio sulle *Affinità elettive*, come una pericolosa tentazione del romanticismo in direzione della magia.

Ma è di fronte agli aspetti più dirompenti dell'oltranza baudelairiana, o alla vocazione più destrutturante e dissipativa della modernità, che egli farà emergere questa tensione allegorica come una sorta di sospensione sull'orlo di un passaggio che l'avrebbe portato definitivamente al di là del linguaggio filosofico, al di là della dialettica, al di là della filosofia stessa. Questa soglia, questo «passaggio», è il luogo proprio del pensiero della modernità, del nostro pensiero.

Nel saggio sulle *Affinità elettive* Benjamin respinge la «formula» della magia romantica, «che incanta per un attimo il caos del mondo», per affermare invece, in luogo della formula, la *forma* romantica come nuova conoscenza del reale. In questa forma spirano bellezza e armonia e al contempo la coscienza che questa armonia è apparenza. Ed è proprio qui, dove il mistero della vita appare nell'istante irrigidito della forma, che si apre il varco in cui si manifesta ciò che non ha espressione (*das Ausdruckslose*).

Ciò che è privo d'espressione costringe l'armonia tremante a fermarsi e rende eterno [...] il suo tremito. In questo eternamente il bello deve rendere conto di sé stesso, ma proprio in questo rendere conto esso appare come interrotto, e riceve l'eternità del suo valore in virtù di quella interruzione.

È dunque ciò che è privo di espressione che si manifesta in quell'interruzione, che rende visibile «la potenza superiore del vero», che non è la *virtus unitiva* di cui ci hanno parlato i classici fino a Goethe compreso, ma piuttosto ciò che «spezza quello che resta in ogni bella apparenza come eredità del caos: la totalità falsa e aberrante - la totalità assoluta». Dunque è ciò che non ha espressione che compie paradossalmente l'opera - la porta al suo fine e alla sua perfezione, «riducendola a un "pezzo", a un frammento del vero mondo, al torso di un simbolo».

La verità si manifesta nel mondo attraverso l'interruzione, la frattura, che spezza l'unità e si offre come frammento. Ed è qui che Benjamin incontra Hölderlin, la sua «cesura» tragica, che porta a manifestarsi nella forma anche ciò che la eccede. Viviamo in un mondo plurale, che ci si offre nella forma del frammento. Ma questo frammento, questa fragilità, è anche la bellezza che all'uomo è concessa: come dirà Simone Weil, il segno più certo della sua esistenza.

Hölderlin aveva scoperto la cesura nel linguaggio dei tragici; Benjamin l'ha riscoperta come il carattere proprio della forma-romanzo.

È con sgomento e batticuore che egli la riscopre, attraverso Aragon (*Il paesano di Parigi*), nel cuore stesso della città: nei passaggi parigini, luoghi «in cui non si può sostare più di un istante», e che si pongono, proprio in quell'istante, come la soglia attraverso cui le immagini del presente e del passato trovano una loro sconvolgente unità, prefigurando, come in sogno, le loro future configurazioni. È qui la scoperta di un concetto capitale della riflessione benjaminiana: il concetto di soglia.

La soglia, infatti, è uno spazio, e il suo concetto deve essere nettamente distinto da quello di confine. «Nella parola soglia sono compresi mutamento, passaggio, maree, significato.» La soglia è un rito di passaggio, come quelli che hanno strutturato l'esperienza dell'uomo nelle età pre-scientifiche, e che ora si è depositato «nell'esperienza dell'addormentarsi e del risveglio», egli scrive in *Parigi capitale del IX secolo*.

Gli appunti, per quest'opera mai compiuta, datano dal 1926 e si ripetonno, su questo punto, quasi senza variazione fino alla morte di Benjamin nel 1940. Al centro di questa esperienza della soglia, che è quella dell'«ora della conoscibilità», sta l'immagine proustiana che apre *La ricerca del tempo perduto*. È appunto l'immagine del risveglio, che porta nel sapere «una svolta copernicana». L'attimo del risveglio è un'interruzione nel corso lineare del tempo, è *Jetztzeit*, tempo-ora, in cui l'essere vigile (*Wachsein*) è anche, nello stesso tempo, un essere-ora (*Jetztsein*), un essere cioè nell'attualità, in cui, come in un lampo, il passato si unisce con il presente in una costellazione, che si carica così di tempo fino a frantumare ogni falsa unità, fino a presentare le cose remote e le cose vicine nella loro assoluta e irrinunciabile singolarità.

La dialettica univa i contrari per superarli. Questa dialettica deve essere posta «in stato d'arresto», in *Stillstand*. Deve manifestare in una costellazione le differenze senza risolverle, «là dove la tensione fra gli opposti è al massimo». E questo è vero sia a livello dell'esperienza individuale sia a livello della generale esperienza storica. Ogni teoria della storia che non si ponga come una celebrazione del corso della storia, così come l'hanno disegnato i vincitori, deve proporsi come la teoria del risveglio, della soglia, del «tempo-ora», dell'arresto della dialettica, della visibilità e della *cura* dei contraddittori inconciliati, che proprio in questa inconciliabilità *sono*, sono-ora, sono per il futuro. Solo nella cesura che si apre nel cuore di questa tensione è possibile infatti intravedere il varco di una redenzione possibile del mondo, del soggetto e delle cose nel mondo.

Le cose desituate dai luoghi abituali su questa soglia manifestano ed esprimono la loro inesprimibile alienazione parlando come simboli. E come Proust, prima di accettare il compito paradossale di dare forma a ciò che non ha mai avuto forma – il diverso, l'ambiguo, l'opposto –, ha cercato in un primo tempo di dominare questa diversità attraverso l'estetismo e l'amore come possesso, ugualmente Benjamin è tentato da altre strategie. La figura del collezionismo, che percorre tutte le pagine di *Passagen-Werk*, è una di queste strategie. È il tentativo di trovare un altro ordine, anche se questo è simile all'ordine pietrificato dell'allegoria barocca. «Lo Zibaldone», scrive Benjamin, e *Passagen-Werk* è uno Zibaldone, «ha qualcosa del collezionista e del *flâneur*». Il simbolo è un abisso, e il collezionista di sensazioni, come Baudelaire, o di cose, o di concetti, cerca di proporre la sua collezione come l'immagine allegorica della totalità del mondo trattenuta sull'orlo di quell'abisso. Ma se egli è un vero collezionista, come lo è stato Balzac

nella *Comédie humaine*, o come lo stesso Benjamin in *Passagen-Werk*, questo ordine sarà spezzato inesorabilmente, svelando il carattere allucinatorio dell'allegoria.

Il collezionista non sfugge alla noia del sempre uguale: degli oggetti che si allineano muti come in astratte bacheche, o in irraggiungibili scaffali. La noia è abitudine, anche l'abitudine a guardare lo strano e il diverso di una collezione. «Essa è un panno caldo e grigio» in cui ci avvolgiamo proteggendoci di fronte al nuovo che anche ciò che ci è più prossimo e abituale può svelarci. Ma questo panno è «rivestito all'interno di una fodera di seta dai colori più smaglianti». Solo in sogno «siamo a casa negli arabeschi della fodera». E, infatti, scrive Benjamin, «chi potrebbe con un gesto rovesciare la fodera del tempo»? Chi potrebbe dunque scoprire la bellezza che sta in ogni cosa, come il suo rovescio *abitualmente* invisibile?

L'attimo del risveglio è l'attimo in cui siamo con gli occhi desti e aperti ancora dentro il sogno. Proust, maestro di questo passaggio, di questo rito e di questo sapere del corpo e dell'anima, può insegnarci a rivoltare il panno e a scoprire la bellezza nascosta nel grigio, anche nella noia. La grandezza di Proust, infatti, non sta nella sua analisi acuta dell'uomo. «Egli ha fatto sua, con una passione sconosciuta agli scrittori che lo precedono, la fedeltà alle cose che hanno incrociato la nostra vita. La fedeltà a un pomeriggio, a una pianta, a una macchia di sole sul tappeto, agli abiti, ai mobili, ai profumi o ai paesaggi.» Per questo possiamo affermare che «la scoperta che egli fa sulla strada di Méseglise è il più alto *einsegnement moral* che Proust ha da dare: una specie di trasposizione spaziale del *semper idem*».

Il romanzo che ha scoperto questo paesaggio è dunque *morale*, un *sapere* per la vita: una *sapienza*, avrebbero detto gli antichi Greci. Ed è in virtù di questo sapere che Proust supera perfino lo sprofondamento mortale, facendo anche della morte, come Rilke aveva fatto del dolore, una cosa per noi: una cosa nostra. E per capire questo, per capire Proust, «occorre forse partire da questo: il suo oggetto è il rovescio, *le revers moins du monde que de la vie*».

L'oggetto di Proust è esattamente il rovescio di quel panno grigio. Proust compie il gesto che lo rovescia scoprendo l'arabesco interminabile, la bellezza infinita della fodera. E questo rovesciamento non è «solo» il rovesciamento del mondo, ma il rovesciamento della nostra vita nel mondo. Attraverso il *pathos* e l'amore delle cose Proust ci «matura alla bellezza», come ha detto Hölderlin nell'*Iperione*, ci matura a un sapere di cui pareva si fosse perduta la traccia e la speranza.

173.

Octavio Paz, Harold Bloom, George Steiner, María Zambrano sono gli esempi più prossimi dell'affermazione schlegeliana che la poesia è l'unica critica ammissibile della poesia stessa. Le loro prospettive sono molto diverse, ma partono dal romanticismo per costruire una critica estetica all'altezza dei problemi del nostro tempo.

Accanto a questi andrebbero segnalati i filosofi che, in questi anni, hanno cercato risposte ai problemi, che sembravano dover affondare nell'afasia di Ludwig Wittgenstein e nel silenzioso ascolto dell'avvento dell'Essere dell'ultimo Heidegger, nella poesia e nella letteratura. Martha Nussbaum, che in una serie di libri magistrali ha scoperto come l'idea del bene di Platone (e anche di Aristotele) non possa reggere di fronte al dolore, allo strazio che motivano l'azione tragica. Ha scoperto di poter imparare di più sulla condizione umana dai romanzi di Charles Dickens che dai teorici dell'utilitarismo. Ha scoperto che il linguaggio

con cui si trova ad affrontare la «fragilità del bene» o il dolore di Ecuba non può essere lo stesso linguaggio con cui interroga gli *Analitici* di Aristotele. Ma anche nei libri di Charles Taylor o di Richard Rorty o di Zygmunt Bauman è più facile trovare un riferimento a Proust che ai testi canonici della filosofia classica o contemporanea.

Su questa strada, dell'interrogativo filosofico della poesia, si sono mossi in Italia, con molta forza, Aldo G. Gargani e Sergio Givone, spezzando quella sorta di interdetto accademico per cui è più facile per il filosofo interloquire con gli alieni che con il vicino dipartimento di grecistica o di italianistica o di letterature comparate.

174.

Accanto ai critici come Bloom o Steiner, e ai filosofi interessati al pensiero della poesia, è necessario ricordare la riflessione degli scrittori e degli artisti, che da Vasilij Kandinskij a Musil, da Broch a Kundera o Italo Calvino, Iosif Brodskij, Octavio Paz, si sono posti il problema del senso dell'opera: delle forme dell'arte e della forma del romanzo e della poesia. Ed è qui che emerge il problema fondamentale, che Musil aveva riassunto nella parola *Andersdenken*: il pensiero di Anders (il primo nome di Ulrich nelle prime stesure dell'*Uomo senza qualità*), ma anche «pensare altro», o meglio «pensare altrimenti». Con questo forse ci avviciniamo a quello che Lukács aveva cercato nell'Introduzione all'*Anima e le forme*, a quello che ora noi stiamo cercando.

175.

Zambrano propone un risalimento a un pensiero originario, aurorale: un pensiero che sta (o stava) prima della separazione tra filosofia e poesia che, per lungo tempo, le sarebbe stata, sul piano teoretico e conoscitivo, subordinata. È infatti con il Romanticismo, come ho cercato di dimostrare nell'*Estetica del romanticismo*, che arte e poesia pretendono un pieno ruolo conoscitivo. Ed è da qui, come abbiamo già visto, che prendono le mosse le riflessioni di Lukács e di Benjamin (ma anche di Bloom e di Steiner). La poesia unisce l'inunificabile, vive del paradosso che tiene insieme i lembi di una contraddizione i cui termini si respingono con la stessa forza con cui si attraggono. È così che la poesia finisce per dire l'indicibile. Solo essa, per esempio quella di Beckett o di Paul Celan, secondo Adorno, può parlare del mondo dopo Auschwitz, là dove anime e corpi sono stati dilaniati da un male impensabile, al tempo stesso feroce e banale.

Ma credo sia sbagliato sostituire semplicemente la filosofia con la poesia. Credo che nei testi di Lukács e di Benjamin si sia affacciato un compito che né filosofia né poesia possono assolvere.

176.

Lukács ha parlato della forma paradossale del saggio, che sta in una sorta di interstizio tra poesia, scienza della letteratura e filosofia, e che si occupa di forme: che fa, anzi, delle forme il suo proprio destino. Il suo compito è quello di intensificare il mistero proprio che traluce nella forma dell'opera. Il suo compito, all'altezza di *Teoria del romanzo*, è quello di rendere più laceranti le forme che manifestano le lacerazioni del mondo.

Benjamin ha scritto che l'ideale del problema filosofico si cala per rendersi manifesto nel corpo dell'opera. Ma è la critica artistica che lo porta a conoscibilità. Se perfino l'indicibile si dà nelle cesure, nelle interruzioni dell'opera, è la critica che deve andare oltre la perfezione compositiva dell'opera stessa per far emergere l'inespresso e

inesprimibile, a costo di spezzarne la falsa e aberrante totalità per restituirla alla sua verità di frammento.

Il filosofo che interroga *filosoficamente* l'opera letteraria avrà delle risposte ancora chiuse dentro l'ambito della filosofia. Heidegger ne è un esempio. Chi invece assumerà la verità artistica come immediatamente evidente non potrà sfuggire all'impressione di una insormontabile parzialità.

177.

Jean-François Lyotard nella *Condition postmoderne* ha presentato una formula che sembrava risolvere molti problemi. In realtà, dal momento che Lyotard parte da una concezione del moderno che è quella dell'emancipazione illuministica (ancora incompiuta secondo Jürgen Habermas), finisce per ascrivere alla postmodernità atteggiamenti, pratiche conoscitive, che sono propri di tutta l'«altra» modernità, quella che non era stata sedotta, come dice Leopardi, dalle «magnifiche sorti e progressive». Lyotard stesso, qualche anno dopo, nel *Postmoderno spiegato ai bambini*, afferma che il post-moderno non è qualcosa che viene *dopo* il moderno, ma «ciò che nel moderno mette avanti l'impresentabile nella presentazione stessa [...] per far sentire meglio che c'è dell'impresentabile». E conclude significativamente questa parte introduttiva del suo libro parlando a questo proposito del saggio e, paradossalmente, di un Montaigne postmoderno.

Siamo tornati ancora una volta dunque all'impresentabile, e per noi *all'impresentabile per definizione: il corpo, e al linguaggio che ne può parlare*. E siamo tornati al saggio come ciò che è in grado di compiere non quella sorta di *flash back* a cui il postmoderno è stato ridotto, ma come a «un processo di analisi, di anamnesi, di anagogia e di anamorfosi che elabora un "oblio iniziale"». In questo senso il saggio sarebbe il linguaggio che tende a far emergere ciò che, nel moderno – nel tempo *modus*, il «tempo-ora», il «tempo che ci sfugge tra le mani», come ha scritto Paz –, tende a rifluire nell'oblio: a ricadere in quello stesso oblio a cui da sempre è stato condannato.

178.

Dunque il saggio trattiene sulla soglia dell'oblio ciò che emerge nel mondo e nelle forme che parlano il mondo. Trattiene sulla soglia dell'oblio ciò che il potere di *una* ragione tesa a *una* verità e a *un* linguaggio vorrebbe sacrificare. Ci resta però un altro problema da affrontare. Abbiamo detto più sopra che assumere la forma artistica sostitutivamente alla verità filosofica ci lascerebbe prigionieri di una parzialità insormontabile. Il saggio deve superare questa parzialità, o non è anch'essa, in quanto singolarità – emergenza di istanze soggettive – qualcosa che pure deve essere salvato dall'oblio?

Il problema era già stato posto da Kierkegaard addirittura in uno dei suoi primi lavori, *Johannes Climacus o de omnibus dubitandum est*: la singolarità è l'unico problema di cui valga la pena occuparsi ed è anche il problema di cui la filosofia non è in grado di occuparsi. Forse questo sarebbe possibile nella forma del racconto. Il tentativo di Kierkegaard di articolare una sorta di sinuoso racconto mediante la folla di pseudonimi con cui egli ha firmato la sua opera è appunto il tentativo di attraversare le varie istanze della soggettività senza perdersi in essa. Anzi, di fare di questa pluralità «il *pathos* della vita intellettuale». Siamo già nel paradosso: il *pathos* come elemento costitutivo della vita intellettuale che dovrebbe rappresentare una barriera di difesa insormontabile contro di esso.

Non ingannino le affermazioni successive di Kierkegaard su un superamento di questo stadio nella dimensione etica e infine nel «salto» nel religioso. Ancora nel 1850, dunque negli ultimi anni della sua vita, Kierkegaard scrive nei suoi *Diari*: «Sarebbe certamente possibile che gli scritti pseudonimi [gli scritti cosiddetti “estetici”] fossero in fondo ciò su cui puntavo, e non un espediente maieutico».

E ancora nel 1852 egli scrive: «Il cristiano qui non esiste più; ma perché si possa ancora parlare di riaverlo bisogna spezzare il cuore di un poeta, e questo poeta sono io. Queste parole che ho detto di me stesso rimangono sempre vere». E qualche riga più in là: «Fin dalla prima età sto gemendo con un *pungolo nella carne* [...]; io mi sono sempre sentito come eterogeneo».

Ma torniamo al testo iniziale di Climacus. La filosofia, egli dice, è in decadimento, e invece che arricchirne baroccamente il sistema agonizzante, Johannes decide per la forma «scandalosa» del racconto. Johannes è un dipsomane dell'intelligenza; è una persona «affetta da ipertrofia e malattia dell'intelligenza». Per lui l'intelligenza è infatti una *passione*, è l'*eccitazione* di provare dentro di sé la forza del pensiero. La sostanza di questa passione sta nel tentativo di unire «illecitamente reale e ideale». Questa è una contraddizione. È, anzi, *la* contraddizione. Ogni volta che do forma alla realtà, anziché pietrificarla nell'idea, ogni volta che in questa forma unisco reale e ideale e in più il *pathos* soggettivo che muove e motiva le mie condotte intellettuali e pratiche, pongo necessariamente la contraddizione.

Ma Johannes va ancora più in là. Pensando, noi facciamo inevitabilmente emergere dal profilo e dalla densità apparentemente così salda del reale il possibile: ciò che avrebbe potuto essere e non è stato, ciò che potrà essere, e insieme ciò che non è stato e che non sarà mai. Qui, in questa tensione, «il possibile e l'impossibile spinti all'*estremo* sono ugualmente realtà».

Forse potremmo concludere che la realtà non è un piano di consistenza: è l'*estremo*, è un *confine*.

179.

Qui ci stiamo davvero avvicinando al nocciolo della questione. Johannes non ha scritto un racconto, ma una *specie* di racconto. Così come Proust, dopo aver realizzato che non gli interessavano più i paesaggi o la bellezza estetica, ma gli uomini e la loro vita, definisce il suo romanzo una «specie di romanzo». Potremmo andare oltre e dire che Kierkegaard, come d'altronde aveva già visto Lukács, non ha scritto trattati di filosofia o romanzi, ma ha scritto saggi. Potremmo dire che la seconda parte del *Tempo ritrovato* di Proust è il più grande saggio del nostro secolo. Ma possiamo andare ancora oltre.

180.

La realtà come estremo, la realtà come confine, abbiamo detto. In questi ultimi anni, per definire la natura di un pensiero teso tra soggetto e mondo, tra ideale e reale, tra possibile e impossibile – i piani che costituiscono la realtà in quanto tale –, si è fatto ricorso al *pensiero tragico*, vale a dire al pensiero che storicamente aveva tenuto insieme nelle sue forme gli opposti «non negoziabili», non superabili, ma tuttavia costitutivi della trama della realtà: il soggetto e il mondo, il soggetto nel mondo. Oggi possiamo fare un passo più oltre, e superare l'ambiguità del termine «tragico», che sembra dover contenere in sé qualcosa di luttuoso. Ora forse possiamo chiamare questo pensiero *il pensiero del confine*: il pensiero che pensa il dentro e il fuori, il qui e

l'altrove.

Percorrendo i confini del corpo, e poi interrogandomi sulla natura della scrittura investita in questo percorso, sono arrivato a questa conclusione che mi si presenta inattesa come un'altra apertura, come un'immensa apertura su un pensiero critico di cui alcuni tratti, alcune potenzialità, alcuni movimenti sono forse già in questo libro, ma che sono, nel loro complesso, ancora tutti da indagare. Un nuovo compito, un nuovo percorso, dunque, che si apre sull'ultimo confine di questo libr. Il quale si chiude dunque sulla *felicità* di un sentiero che si apre.

IV. Sguardo retrospettivo e premessa alla Bibliografia e all'Indice dei nomi e degli argomenti

Non c'è dissolutezza peggiore del pensare.
Questa licenza si moltiplica come gramigna
su un'aiuola per le margheritine.

Nulla è sacro per quelli che pensano.
Chiamare audacemente le cose per nome,
analisi spinte, sintesi impudiche,
caccia selvaggia e sregolata al fatto nudo,
palpeggiamento lascivo di temi scabrosi,
fregola di opinioni – ecco quel che gli piace.

In pieno giorno o a notte fonda
si uniscono in coppie, triangoli e cerchi.
Poco importa il sesso, l'età dei partner.
I loro occhi brillano, gli ardono le guance.
L'amico travia l'amico.
Figlie snaturate corrompono il padre.
Il fratello fa il ruffiano per la sorella minore.

Preferiscono i frutti
dell'albero vietato della conoscenza
alle natiche rosee dei rotocalchi,
a tutta questa pornografia in definitiva ingenua.
I libri che li divertono non sono illustrati.
Il loro unico svago – certe frasi
segnate con l'unghia o la matita.

È spaventoso in quali posizioni,
con quale sfrenata semplicità
l'intelletto riesca a fecondare l'intelletto!
Posizioni sconosciute perfino al *Kamasutra*.
Durante questi convegni solo il tè va in calore.
La gente siede sulle sedie, muove le labbra.
Ognuno accavalla le gambe per conto proprio.
Un piede tocca il pavimento,
l'altro ciondola liberamente nell'aria.
Solo ogni tanto qualcuno si alza,
va alla finestra
e attraverso una fessura delle tende
scruta furtivo in strada.

Wisława Szymborska

Nel giugno del 1980 licenziavo il mio libro *Il silenzio e le parole*,
l'esito di un decennio di studi, di ricerche e di saggi, con un'avvertenza
in cui scrivevo:

Questo libro si muove in un campo circoscritto e liminare, dai confini poco
definiti: in una zona che sta alla frontiera tra letteratura e filosofia. La scelta
di questo spazio dipende dalla mia convinzione che qui, nel transito e nel

rapporto fra queste due forme del pensiero, si siano prodotti nel nostro secolo alcuni dei modelli più radicali di analisi critica del reale, che evidenziano in modo decisivo il mutamento dei quadri concettuali e delle immagini del pensiero finora dominanti.

La mia ricerca si era dunque indirizzata, fin da allora, su quanto era stato dichiarato, per esempio da Wittgenstein, indicibile per la filosofia. Il luogo che avevo esplorato, e che intendevo esplorare, era per così dire interstiziale: tra la filosofia e la letteratura, non tanto per trovare improbabili contaminazioni, quanto piuttosto per produrre un pensiero che si muovesse oltre «la ragione pura e senza mescolanze», già condannata da Leopardi come «fonte di inevitabile pazzia», con l'ausilio delle immagini e delle figure attraverso cui, da sempre, arte e letteratura hanno stabilito un rapporto con il mondo. Aggiungevo dunque, a conclusione di quella breve «avvertenza», che la scelta di quello spazio dipendeva anche «da preferenze e inclinazioni personali». Dichiaravo così esplicitamente un altro elemento decisivo per tutto il mio lavoro passato e soprattutto futuro: la presenza, nella ricerca, di un fattore soggettivo che non rimaneva all'esterno del lavoro critico, ma che agiva al suo interno, ponendosi come un suo elemento costitutivo.

In *Miti e figure del moderno* (1981) e nel capitolo conclusivo di *Metamorfosi* (1984) affrontavo quello che da sempre è stato il terzo elemento di tensione di ogni mio lavoro: la questione della scrittura critica. Detto altrimenti, il problema di un linguaggio in grado da un lato di parlare di ciò che è stato sempre escluso da ogni pertinenza teoretica, e dall'altro di far emergere la tensione del soggetto che dentro questo lavoro si cerca, si conosce, si costituisce in quanto tale.

I miei libri successivi hanno allargato il campo dal Moderno, che era stato al centro delle mie ricerche, a un arco più esteso all'interno del pensiero occidentale, in primo luogo verso la tragedia, l'unico sapere che abbia posto la contraddizione – il corpo, la passione – come una vera e propria modalità conoscitiva. «Conoscere attraverso la passione» è una delle prime parole della tragedia greca, che suona immensa nel canto corale dell'*Agamennone* di Eschilo.

In tutto il mio lavoro c'è sempre stata dunque una fedeltà a una problematica che via via ha superato il campo meramente conoscitivo e che mi si è presentata anche come impegno etico. Questa fedeltà era ed è anche la fedeltà (e la gratitudine) verso alcuni autori che mi hanno aperto la strada che poi ho percorso, e che quindi mi hanno accompagnato lungo tutto il mio cammino.

Questo lavoro ha trovato un punto di coagulo negli *Occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*, in cui ho affrontato quello che veramente è stato l'*horridum pudendum* della storia del pensiero occidentale: l'io di fronte a sé stesso; il soggetto che cerca di sapersi e di raccontarsi. È stato sulla soglia di questo libro che è nata l'idea di *Ai confini del corpo*. Ho deciso di assumere il corpo, nietzscheanamente, come una «semiotica», come il sistema di segni e di senso sacrificati dal sapere filosofico. D'altronde, già Platone nel *Fedone*, quando dichiara che si deve mettere a morte il corpo, si riferisce a esso come a una «semiotica»: il corpo come oggetto e soggetto di passione, come soggetto e oggetto di mutamento; come una «densità» plurale refrattaria all'idea.

A questo punto mi sono trovato di fronte a problemi del tutto nuovi. I miei libri precedenti sono nati da lunghe ricerche, riflessioni, preparazioni, che si prolungavano fino al momento in cui mi diventava chiara la *trama*. A quel punto la stesura era qualcosa di rapinoso,

veloce, come se i materiali stessi su cui avevo tanto meditato si spingessero quasi da soli all'interno dell'intreccio in cui potevano prendere senso. Del tutto diversa è la storia di *Ai confini del corpo*.

Sentivo tutta la mia ricerca precedente, dai saggi su Kafka e su Freud dei primi anni Settanta fino all'ultimo libro *Negli occhi di Vincent*, come un materiale preparatorio a questo nuovo impegno, perché di altro non avevo parlato in essi se non di alcuni elementi di quella «semiotica del corpo» che avevo deciso di porre al centro di questo nuovo lavoro (e questo spiega perché alcuni brevi frammenti dei miei libri passati siano stati qui ripresi). Però non avevo la trama, e mi pareva di non poterla trovare. Ho deciso di cercarla direttamente scrivendo. Dai primi mesi del 1997 all'autunno del 1999 ho scavato in me, in ciò che sapevo e in ciò che venivo a sapere, scrivendo alla ricerca di questa trama, fino al momento in cui mi sono accorto che proprio il movimento erratico del libro - il suo muoversi attraverso libri, raffigurazioni artistiche, eventi etico-politici, esperienze personali, frammenti di racconto - era la struttura «narrativa», o espositiva, di quello che avevo deciso di affrontare: il corpo, vale a dire ciò che Heidegger aveva definito «la cosa più difficile».

A questo punto mi si è posto un altro problema. Avevo affrontato la densità enigmatica del corpo esponendo completamente me stesso, seppure in compagnia degli autori che ho amato e che amo, e in compagnia anche di autori che di solito non compaiono nelle bibliografie scientifiche. «Non si sa mai di chi si masticano i pensieri», ha scritto Joyce, quei pensieri che si muovono come «pollini» nella nostra testa, come ha detto Novalis. Se procediamo verso una verità che si cerca e si propone «con l'ausilio di figure», come ha detto Proust, non sappiamo davvero mai quale immagine, quale figura abbia messo in moto la nostra riflessione. Ho dunque rispetto e amore per i grandi libri, ma anche per i piccoli libri che hanno fatto germinare in me almeno l'ombra di un'idea.

Ma data la natura di questo lavoro, non mi pareva legittimo trasformare gli autori che mi avevano accompagnato nel mio percorso in un apparato di riferimenti a piè di pagina, quasi a garantire le mie affermazioni, o le mie ipotesi. Non volevo però nemmeno rinnegare questa «compagnia». E dunque gli autori e i libri sono quasi sempre citati senza rinvio di pagina, e riportati nella bibliografia, che pertanto non è in alcun modo una bibliografia, né completa né sommaria, sul tema del corpo, ma l'elenco dei libri che sono direttamente o indirettamente entrati nella costruzione del mio testo. Maestri e compagni di strada, ricordati tutti insieme. Che tutti insieme ringrazio.

Qui avrei dovuto fermarmi, e di fatto mi ero fermato. Come ho già detto, il libro ha una forma erratica: tenta di penetrare nel mistero del corpo cercando accessi diversi lungo le sue molte linee di confine, attraverso analisi di testi, di opere d'arte, di contesti socio-politici ed etici, di esperienze del «corpo proprio», e di frammenti di scrittura narrativa. Avanza, retrocede, abbandona d'un tratto alcune argomentazioni per riprenderle più oltre, da altre angolazioni, con differenti modalità di scrittura.

La sua trama è proprio in questo movimento che lo guida verso il duplice obiettivo: parlare di ciò che è stato sacrificato, e che tende a essere costantemente di nuovo sacrificato, e riflettere sulla natura stessa di questo «parlare», cioè su quella che ho definito nel libro «la scrittura critica».

Il testo dovrebbe essere dunque letto seguendo il suo movimento

ellittico. Ho pensato comunque, alla fine, di fornire una guida non tanto per la lettura, ma perché il lettore possa ritrovare alcuni testi, alcuni momenti, alcune analisi che forse lo hanno interessato particolarmente. Per questo mi sono deciso a stilare un indice dei nomi e degli argomenti. Compito non facile, data la natura del libro, che è fatto di paragrafi brevi, alcuni brevissimi, e altri lunghi decine di pagine, e in cui sono investiti più livelli di scrittura.

I paragrafi 28 e 29 sono, per esempio, interamente dedicati a Bataille e hanno una forma propriamente saggistica. Il lungo paragrafo 21 è dedicato a Nana, ma, attraverso il personaggio di Zola, ho cercato di dare conto di quella rivoluzione che nella modernità apre il corpo fino agli esiti estremi che oggi conosciamo (e che ho pure cercato di testimoniare). Nana torna dunque in più contesti e in più luoghi del mio libro, al di là del suo mero spessore letterario.

Alcuni temi sono così ricorrenti che non sono segnalati nell'indice; altri lo sono là dove la loro presenza è più diretta e tematizzata.

Compaiono alcune voci che forse richiedono una spiegazione: «corpo proprio» rinvia a esperienze non descritte nei libri ma, immagino, vissute probabilmente da ognuno di noi; «narrazione frammenti» rinvia a una serie di schegge narrative in cui ho cercato di entrare nei «confini del corpo» attraverso la forma del racconto. «Trame» rinvia alla riflessione interna al libro sul senso della costruzione del libro stesso. Il tutto trova una sintesi finale in «scrittura critica», che viene proposta anche analiticamente nell'indice attraverso le voci legate al lemma «critica».

Il rinvio non è alla pagina ma ai paragrafi.

V. Bibliografia

- A. Achmatova, *Requiem*, in *Io sono la vostra voce...*, a cura di E. Procacci, Studio Tesi, Pordenone 1990.
- T.W. Adorno, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004.
- , *Teoria estetica*, a cura di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1975.
- , *Prismi: saggi sulla critica della cultura*, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1972.
- G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.
- Agostino, in *Corpus Christianorum*, Brepols, Turnhout 1955.
- , *La città di Dio*, a cura di L. Alici, Rusconi, Milano 1984.
- , *Le confessioni*, Mondadori-Valla, Milano 1992-1997.
- F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti*, Costa & Nolan, Genova 1997.
- , *Orlan*, Virus Production, Milano 1996.
- J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, tr. it. di E. Ganni, Bollati Boringhieri, Torino 1987.
- , *Rivolta e rassegnazione: sull'invecchiare*, tr. it. di E. Ganni, Bollati Boringhieri, Torino 1988.
- , *Levar la mano su di sé*, tr. it. di E. Ganni, Bollati Boringhieri, Torino 1990.
- M. Amis, *Il treno della notte*, tr. it. di G. Bona, Einaudi, Torino 1997.
- Anassimandro, in G. Colli, *La sapienza greca*, I-III, Adelphi, Milano 1977-1980, vol. I.
- Angela da Foligno, *Il libro della Beata Angela da Foligno*, ed. critica a cura di L. Thier e A. Calufetti, Collegii Bonaventurae ad Claras Aquas, Grottaferrata 1985.
- L. Aragon, *Il paesano di Parigi*, tr. it. di P. Caruso, a cura di F. Rella, Il Saggiatore, Milano 1982.
- H. Arendt, *Verità e menzogna*, a cura di V. Sorrentino, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
- R. Argullol, *La fine del mondo come opera d'arte*, tr. it. di V. Zecchini, Pendragon, Bologna 1998.
- Aristotele, *Opere*, a cura di G. Giannantoni, Laterza, Bari 1973.
- Arnobius, *The Seven Books of Arnobius against The Heathen, The Early Church Fathers*, Volume VI, *Ante-Nicene Fathers to A.D. 325*, Alexander Roberts and James Donaldson editors, Ethereal Library server at Wheaton College.
- J.-P. Aron, *I moderni*, tr. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 1985.
- Atheaneus of Naucratis, *The deinosophists*, a cura di C. Burton Gluck, Loeb Classical Text, Harvard University Press, Harvard 1937.
- W.H. Auden, *Grazie nebbia*, a cura di A. Ciliberti, TEA, Milano 1998.
- P. Auster, *L'invenzione della solitudine*, tr. it. di M. Bacchiola, Anabasi, Milano 1993.
- M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, tr. it. di M. Romano, Einaudi, Torino 1979.
- N. Baker, *Vox*, tr. it. di A.A. Corsi, Frassinelli, Milano 1992.
- , *La pausa*, tr. it. di E. Capriolo, Frassinelli, Milano 1994.
- J.J. Ballard, *Cocaine nights*, tr. it. di A. Caronia, Baldini & Castoldi, Milano 1997.

- , *Crash*, tr. it. di G. Pilone Colombo, Bompiani, Milano 1996.
- H. de Balzac, *La comédie humaine*, ed. sous la direction de G.P. Castex, Gallimard, Paris 1976-1983.
- R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1979.
- , *Il piacere del testo*, tr. it. di C. Ossola e L. Lonzi, Einaudi, Torino 1997.
- G. Bataille, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1970-1988.
- , *Tutti i romanzi*, a cura di G. Neri, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- , *La parte maledetta*, tr. it. di F. Serna, introduzione di F. Rella, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
- , *L'abate C.*, a cura di F. Rella, SE, Milano 1998.
- , *Le coupable*, in *Œuvres complètes*, vol. V, 1973.
- Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, a cura di C. Pichois, Gallimard, Paris 1975-1976.
- , *I fiori del male*, tr. it. di A.B. (Attilio Bertolucci), Garzanti, Milano 1975.
- , *Lo spleen di Parigi*, a cura di F. Rella, Feltrinelli, Milano 1992.
- , *Il mio cuore messo a nudo*, cfr. *Ultimi scritti*.
- , *Ultimi scritti*, a cura di F. Rella, Feltrinelli, Milano 1995.
- , *Il pittore della vita moderna*, in *Scritti sull'arte*, tr. it. di G. Guglielmi e E. Raimondi, Einaudi, Torino 1981.
- S. de Beauvoir, *La cerimonia degli addii*, tr. it. di E. De Angeli, Einaudi, Torino 1983.
- S. Beckett, *Tutto il teatro*, a cura di P. Bertinetti, tr. it. di C. Fruttero, Einaudi-Gallimard, Torino 1994.
- , *Trilogia. Molloy. Malone muore. L'innominabile*, a cura di A. Tagliaferri, Einaudi, Torino 1996.
- W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974-1985.
- , *Angelus Novus*, a cura di S. Solmi, Einaudi, Torino 1962.
- , *Parigi capitale del XIX secolo [Das Passagen-Werk]*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1986.
- , «Le affinità elettive» di Goethe, in *Opere*, a cura di G. Agamben, vol. II, Einaudi, Torino 1982.
- , *Sul concetto di storia*, a cura di G. Bonola e M. Ranchetti, Einaudi, Torino 1997.
- N. Berdjaev, *L'idea russa*, a cura di C. de Lotto, Mursia, Milano 1992.
- M. Bergamo, *La scienza dei santi*, Sansoni, Firenze 1984.
- G. Berlinguer, *Il corpo come merce e come valore*, in S. Rodotà, *Questioni di bioetica*, cit.
- M. Berman, *L'esperienza della modernità*, tr. it. di V. Lalli e A. Bertoni, il Mulino, Bologna 1985.
- M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 1992.
- Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna 1981.
- Biblia sacra Vulgatae Editionis*, Jacobi Vincent, Paris 1741.
- C. Bigwood, *Renaturalizing the Body (with help of Merleau-Ponty)*, in «Hypatia», VI, 3, 1991.
- M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, tr. it. di R. Ferrara, Einaudi, Torino 1977.
- H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza*, tr. it. di M. Diacono, Feltrinelli, Milano 1983.
- , *Agone*, tr. it. di F. Gobio, Spirali, Milano 1985.
- , *Canone occidentale*, tr. it. di F. Saba Sardi, Bompiani, Milano 1996.
- S. Bordo, *Il peso del corpo*, tr. it. di G. Bettini, Feltrinelli, Milano 1997.
- , *Feminism, Postmodernism, and Gender-Skepticism*, in L. Nicholson,

- Feminism/Postmodernism*, Routledge, New York 1990.
- J.L. Borges, *Due forme dell'insonnia*, in *Opere*, a cura di D. Porzio, Mondadori, Milano 1984-1985, vol. II.
- M. Boss, in Heidegger (v.), *Seminari di Zollikon*.
- P.Z. Brite, *Cadavere squisito*, tr. it. di T.M. Marengo, Frassinelli, Milano 1997.
- H. Brodkey, *This wild darkness. The story of my death*, Fourth Estate, London 1996.
- H. Broch, *Kitsch*, tr. it. di R. Malagoli e S. Vertone, Einaudi, Torino 1990.
- I. Brodskij, *Dall'esilio*, a cura di G. Forti e G. Buttafava, Adelphi, Milano 1988.
- P. Brooks, *Trame*, tr. it. di D. Fink, Einaudi, Torino 1995.
- , *Body Work*, Harvard University Press, Cambridge Mass.- London 1993.
- J. Butler, *Gender Trouble. Femminism and subversion of Identity*, Routledge, New York 1990.
- , *Bodies that matter*, Routledge, New York 1993.
- A.S. Byatt, *La torre di Babele*, tr. it. di A. Nadotti e F. Galuzzi, Einaudi, Torino 1997.
- I. Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988.
- E. Canetti, *Opere*, a cura di G. Cusatelli, Bompiani, Milano 1990-1993..
- A. Caraco, *La luxure et la mort*, L'Age d'homme, Lausanne 1968.
- A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano 1997.
- M. de Cervantes, *Don Chisciotte*, a cura di V. Bodini, Einaudi, Torino 1957.
- O. Clément, *Teologia e poesia del corpo*, tr. it. di S.A. Camuzzi Scaccabarozzi, Piemme, Casale Monferrato 1997.
- G. Colli, *La sapienza greca*, Adelphi, Milano 1977-1980.
- D. Cooper, *Frisk*, tr. it. di G. Granato, Einaudi, Torino 1997.
- , *Ziggy*, tr. it. di A. Golinelli, Marco Tropea Editore, Milano 1997.
- H. Crews, *Body*, Poseidon, New York 1990.
- M. Cvetaeva, *Il paese dell'anima*, a cura di S. Vitale, Adelphi, Milano 1988.
- , *Deserti luoghi. Lettere 1925-1941*, a cura di S. Vitale, Adelphi, Milano 1989.
- Damascius, *Des premiers principes. Apories et résolutions*, a cura di M.-C. Galpérine, Verdier, Lagrasse 1987.
- , *Traité des premiers principes. De l'ineffable et de l'un*, testo di L. Gerrit Westerink, tr. e note di J. Combès, Belles Lettres, Paris 1986.
- G. D'Annunzio, *Di me a me stesso*, a cura di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1990.
- Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Garzanti, Milano 1987.
- G. Deleuze, *La logique du sens*, Minuit, Paris 1969.
- , e F. Guattari, *Millepiani*, a cura di G. De Caro, tr. it. di G. Passerone, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1987.
- , *Differenza e ripetizione*, tr. it. di G. Guglielmi, il Mulino, Bologna 1972.
- , *L'immanenza: una vita...*, tr. it. di F. Polidori, «aut aut», 271-272, 1996.
- J. De Maistre, *Serate di Pietroburgo*, a cura di A. Cattabiani, Rusconi, Milano 1971.
- M. Dery, *Velocità di fuga*, tr. it. di M. Tavosanis, Feltrinelli, Milano 1977.
- R. Descartes, *Œuvres philosophiques*, a cura di F. Alquié, Garnier, Paris 1963-1973.

- B. Dijkstra, *Idoli di perversità*, tr. it. di M. Farioli, Garzanti, Milano 1988.
- , *Perfide sorelle*, tr. it. di M. Premoli, Garzanti, Milano 1997.
- E. Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura di M. Bulgheroni, Mondadori, Milano 1997.
- Dionigi l'Aeropagita, *Tutte le opere*, tr. it. di P. Scazzoso e a cura di E. Bellini, Rusconi, Milano 1981.
- J. Diski, *Contro natura*, tr. it. di L. Corradini, Instar libri, Torino 1997.
- S. Dobyns, *Il santuario delle ragazze morte*, tr. it. di G. Pannofino, Garzanti, Milano 1997.
- F. Dostoevskij, *L'Idiota; I fratelli Karamazov*, in *Romanzi e taccuini*, a cura di E. Lo Gatto, vol. II e vol. V, Sansoni, Firenze 1961.
- S. Easteal et al., *Comparative nuclear and mitochondrial genome diversity in humans and chimpanzees*, «Molecular Biology and Evolution», 14, 1997.
- B. Easton Ellis, *American Psycho*, tr. it. di P.F. Paolini, Bompiani, Milano 1991.
- N. Elias, *Il processo di civilizzazione*, tr. it. di G. Panzieri, il Mulino, Bologna 1988.
- T.S. Eliot, *Collected Poems*, Faber & Faber, London 1963.
- J. Ellroy, *Il grande nulla*, tr. it. di G.F. Orsi, Mondadori, Milano 1989.
- R. Esposito, *Communitas*, Einaudi, Torino 1998.
- , *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino 2007.
- F. Fanon, *I dannati della terra*, a cura di L. Ellena, Edizioni di Comunità, Torino 2000.
- S. Ferri, *Il pasto nudo*, «Il ferro di Cavallo», 2, 1998.
- G. Flaubert, *Œuvres complètes*, a cura di B. Masson, Seuil, Paris 1964 (per *Madame Bovary* cfr. anche la tr. it. di R. Carifi, Feltrinelli, Milano 1994. Gli atti processuali sono ora anche in G. Flaubert, *Opere*, vol. I, a cura di G. Bogliolo, Mondadori, Milano 1997).
- , *Carnets de travail*, a cura di P.M. de Biasi, Balland, Paris 1988.
- , *Correspondance*, Gallimard, Paris 1980.
- M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris 1972.
- , *Theatrum philosophicum*, in G. Deleuze, *Differenza e ripetizione* cit.
- , *La naissance de la clinique*, PUF, Paris 1963.
- , *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris 1960.
- , *Dits et écrits*, voll. I-IV, Gallimard, Paris 1994.
- , *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.
- , *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris 1971.
- , *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon père*, Gallimard, Paris 1973.
- , *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris 1975.
- , *Histoire de la sexualité I - La volonté de savoir*, Gallimard, Paris 1976.
- , *Histoire de la sexualité II - L'usage des plaisirs*, Gallimard, Paris 1984.
- , *Histoire de la sexualité III - Le Souci de soi*, Gallimard, Paris 1984.
- , *Herculine Barbin, dite Alexina B*, Gallimard, Paris 1978.
- S. Freud, *Opere*, a cura di C.L. Musatti, Boringhieri, Torino 1967-1980.
- C. Fuentes, *La morte di Artemio Cruz*, tr. it. di C. Di Michele, Il Saggiatore, Milano 1997.
- A.G. Gargani, *Stili di analisi*, Feltrinelli, Milano 1993.
- , *Il pensiero raccontato. Saggio di Ingeborg Bachmann*, Laterza, Roma-Bari 1995.
- R. Girard, *La violenza e il sacro*, tr. it. di O. Fatica e E. Czerkl, Adelphi, Milano 1980.
- , *Delle cose nascoste sin dalla fondazione*, tr. it. di R. Damiani, Adelphi,

Milano 1983.

-, *La via antica degli empi*, tr. it. di C. Giardino, Adelphi, Milano 1994.

-, *Le bouc emissaire*, Grasset, Paris 1982.

S. Givone, *La questione romantica*, Laterza, Roma-Bari 1992.

-, *La storia del nulla*, Laterza, Roma-Bari 1995.

J.W. Goethe, *Faust*, a cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 1970.

E.H. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, tr. it. di A. Dal Lago e P.A. Rovatti, Feltrinelli, Milano 1983.

J. Grippando, *L'informatore*, tr. it. di S. Bortolussi, Polillo, Milano 1997.

P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, tr. it. di A.M. Marietti, Einaudi, Torino 1988.

L. Haloche, *I piaceri della carne*, tr. it. di M. Parolini e M. Curtoni, Sonzogno, Milano 1997.

Th. Hardy, *Jude, l'oscuro*, tr. it. di S. Cecchi D'Amico, Einaudi, Torino 1990.

M. Heidegger, *Essere e tempo*, a cura di P. Chiodi, UTET, Torino 1969.

-, *Seminari di Zollikon*, a cura di A. Giugliano e E. Mazzarella, Guida, Napoli 1991.

Hildegarda de Bingen, *Liber divinorum operum*, vd. Schipperges.

Th. Hobbes, *De cive*, a cura di T. Magri, Editori Riuniti, Roma 1979.

-, *Il Leviatano*, a cura di G. Micheli, La Nuova Italia, Firenze 1976.

F. Hölderlin, *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, SE, Milano 1987.

-, *Iperiore o l'eremita in Grecia*, a cura di G. Scimonello, Studio Tesi, Pordenone 1989.

Iacopone da Todì, *Laude*, a cura di F. Mancini, Laterza, Bari 1980.

Il Cristo, vol. V, a cura di C. Leonardi, Mondadori-Valla, Milano 1992.

Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995, La Biennale di Venezia 46, Esposizione Internazionale d'arte, Marsilio, Venezia 1995.

P. Jaccottet, *L'oscurità*, a cura di G. Manzi, Fazi, Roma 1998.

V. Jankélévitch, *La mort*, Flammarion, Paris 1977 (tr. it., *La morte*, a cura di E. Lisciano Petrini, Einaudi, Torino 2009).

M. Jesenská, in F. Kafka, *Lettere*, cit.

H. Jonas, *Tecnica, medicina ed etica*, tr. it. di A. Benussi e P. Becchi, Einaudi, Torino 1997.

J. Joyce, *Ulisse*, tr. it. di G. de Angelis, Mondadori, Milano 1982.

F. Kafka, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*, a cura di J. Born, G. Neumann, M. Pasley e J. Schillemeit, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1982.

-, *La metamorfosi e tutti i racconti pubblicati in vita*, a cura di A. Lavagetto, Feltrinelli, Milano 1992.

-, *Il castello*, tr. it. di C. Morena, Garzanti, Milano 1991.

-, *Il processo*, tr. it. di A. Raja, Feltrinelli, Milano 1995.

-, *Il silenzio delle sirene*, a cura di A. Lavagetto, Feltrinelli, Milano 1994.

-, *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1972.

-, *Lettere*, a cura di F. Masini, Mondadori, Milano 1988.

I. Kant, *Lezioni di etica*, tr. it. di A. Guerra, Laterza, Roma-Bari 1991.

J. Katzenbach, *Il cinquantunesimo stato*, tr. it. di R. Rambelli, Mondadori, Milano 1997.

-, *Facile da uccidere*, tr. it. di R. Rambelli, Mondadori, Milano 1996.

Y. Kenaz, *Voci di muto amore*, tr. it. di A. Guetta, Anabasi, Milano 1991.

D. De Kerckhove, *La pelle della cultura*, tr. it. di M.T. Carbone, Costa & Nolan, Genova 1996.

S. Kierkegaard, *Diario*, a cura di C. Fabro, Morcelliana, Brescia 1980-1983.

-, *Il concetto d'angoscia - La malattia mortale*, a cura di C. Fabro,

- Sansoni, Milano 1973.
- D. Kiš, *Clessidra*, tr. it. di L. Costantini, Adelphi, Milano 1990.
- M. Klein, *The selected Melanie Klein*, ed. J. Mitchell, Penguin, Harmondsworth 1986.
- P. Klossowski, *Un si funeste désir*, Gallimard, Paris 1963.
- , *Les lois de l'hospitalité*, Gallimard, Paris 1965.
- , *Sade mon prochain*, Seuil, Paris 1947.
- , *La Monnaie vivante*, Eric Losfeld, Paris 1970.
- M. Kundera, *Amori ridicoli*, tr. it. di G. Dierma (A. Barbato), Adelphi, Milano 1988.
- , *Il libro del riso e dell'oblio*, tr. it. di S. Vitale, Bompiani, Milano 1993.
- , *L'arte del romanzo*, tr. it. di E. Marchi e A. Ravano, Adelphi, Milano 1988.
- , *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, tr. it. di A. Barbato, Adelphi, Milano 1985.
- , *I testamenti traditi*, tr. it. di E. Marchi, Adelphi, Milano 1994.
- , *Il gesto brutale del pittore*, «la Repubblica», 6 febbraio 1997.
- H. Kureishi, *Nell'intimità*, tr. it. di I. Cotroneo, Bompiani, Milano 1998.
- J. Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris 1966.
- , *Encore*, Seuil, Paris 1975.
- T. Laqueur, *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en occident*, tr. fr. di N. Gautier, Gallimard, Paris 1992.
- J.R. Lansdale, *La notte del drive-in*, tr. it. di V. Curtoni e D. Zinoni, Einaudi, Torino 1998.
- D.H. Lawrence, *Fantasia dell'inconscio e altri saggi sul desiderio, l'amore e il piacere*, a cura di S. Zecchi, Mondadori, Milano 1978.
- , *Racconti*, a cura di C. Gorlier, Mondadori, Milano 1996.
- P. Léautaud, *Diario particolare*, tr. it. di G. Pavanello, ES, Milano 1993.
- J. Lee Burke, *Rabbia a New Orleans*, tr. it. di V. Biavasco e V. Guani, Baldini & Castoldi, Milano 1997.
- G. Leopardi, *Poesie e prose*, a cura di M. Rigoni e R. Damiani, Mondadori, Milano 1987-1988.
- , *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 1997.
- D. Lessing, *Il diario di Jane Somers*, tr. it. di M. Caramella, Feltrinelli, Milano 1986.
- , *Se gioventù sapesse*, tr. it. di F. Castellenghi Piazza, Feltrinelli, Milano 1989.
- P. Levi, *Opere*, Einaudi, Torino 1997.
- C. Lévi-Strauss, *Le strutture elementari della parentela*, a cura di A.M. Cirese, Feltrinelli, Milano 1969.
- E. Lévinas, *Dell'evasione*, a cura di G. Franck, Elitropia, Reggio Emilia 1984.
- , *Le temps et l'autre*, PUF, Paris 1983.
- , *Totalità e infinito*, tr. it. di A. Dell'Asta, Jaca Book, Milano 1977.
- , *Dall'esistenza all'esistente*, tr. it. di F. Sossi, Marietti, Casale Monferrato 1986.
- , *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, tr. it. di S. Petrosino e T. Aiello, Jaca Book, Milano 1983.
- , *La mort et le temps*, l'Herne, Paris 1991.
- C. Lispector, *L'ora delle stelle*, tr. it. di A. Aletti, Feltrinelli, Milano 1989.
- , *La passione secondo G.H.*, a cura di A. Morino, La rosa, Torino 1982.
- , *Legami familiari*, tr. it. di A. Aletti, Feltrinelli, Milano 1986.
- , *Un apprendistato, o il libro dei piaceri*, tr. it. di R. Desti, La Rosa, Torino 1981..
- M. Lockwood, *La donazione non altruistica di organi in vita*, in Rodotà S.

- (vd.), *Questioni di bioetica*.
- Lotario di Segni (XII secolo – papa Innocenzo III), *De contemptu mundi sive de miseria humanae conditione*, a cura di R. D'Antiga, Nuove Pratiche, Parma 1994.
- Louise du Néant, *Il trionfo delle umiliazioni. Lettere*, a cura di M. Bergamo, Marsilio, Venezia 1994.
- Lucrezio, *La natura delle cose*, a cura di L. Canali, Rizzoli, Milano 1990.
- G. Lukács, *L'anima e le forme e Teoria del romanzo*, tr. it. di S. Bologna e V. Messana, Sugar, Milano 1972.
- , *Teoria del romanzo*, tr. it. di F. Saba Sardi, Pratiche, Parma 1994.
- I. Luria, vd. Scholem.
- J.F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris 1979.
- , *Il postmoderno spiegato ai bambini*, tr. it. di A. Serra, Feltrinelli, Milano 1987.
- T. Macrì, *Il corpo inorganico*, Costa & Nolan, Genova 1996.
- Manet, cfr. G.-G. Lemaire, *Manet*, Giunti, Firenze 1996.
- Th. Mann, *La montagna incantata*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1965.
- , *Doctor Faustus*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1980.
- , *Le confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, tr. it. di L. Mazzucchetti, Mondadori, Milano 1971.
- , *Romanzi brevi*, a cura di R. Fertonani, Mondadori, Milano 1977.
- , *Tagebücher 1918-1921*, a cura di P. Mendelssohn, S. Fischer, Frankfurt a.M. 1979.
- Marco Aurelio, *Pensieri*, a cura di M. Ceva, Mondadori, Milano 1989.
- J. Mariás, *Domani nella battaglia pensa a me*, tr. it. di G. Felici, Einaudi, Torino 1998.
- M. Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, a cura di F. Zannino, Einaudi, Torino 1965.
- L. Melandri, *Un corpo femminile per varcare le soglie del pensiero*, «Il Manifesto», 30 settembre 2000.
- , *Le passioni del corpo*, Bollati Boringhieri, Torino 2001.
- , *Morte dolore felicità corpo*, «Liberazione», 26 febbraio 2005.
- C. Melloni, *Gustav Klimt. Il sigillo della contraddizione*, Arsenale, Venezia 1989.
- M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1965.
- , *La struttura del comportamento*, tr. it. di G.D. Neri, Bompiani, Milano 1963.
- , *Il corpo vissuto*, a cura di F. Fergnani, Il Saggiatore, Milano 1979.
- , *La natura*, a cura di M. Carbone, Cortina, Milano 1996.
- J. Michaut, cfr. V. Rozanov, *Da motivi orientali*.
- J.P. Migne, *Patrologia graeca et latina*, Paris 1890-1891.
- L. Millu, *Testimonianza*, in *Chi è come te fra i muti? L'uomo di fronte al silenzio di Dio*, Lezioni promosse e coordinate da C.M. Martini, Garzanti, Milano 1993..
- Y. Mishima, *Sole e acciaio*, tr. it. di L. Origlia, Guanda, Milano 1982.
- H. Mitterand, vd. Zola, *Les Rougon-Macquart*, a cura di A. Lanoux, cit.
- M. de Montaigne, *Saggi*, a cura di F. Garavini, Adelphi, Milano 1966.
- G.L. Mosse, *L'immagine dell'uomo*, tr. it. di E. Basaglia, Einaudi, Torino 1997.
- S. Moore, *Dentro*, tr. it. di L. Nouliau, Guanda, Milano 1998.
- R. Musil, *L'uomo senza qualità*, tr. it. di A. Rho, a cura di A. Frisé, Einaudi, Torino 1996.
- , *I turbamenti del giovane Törless*, tr. it. di A. Rho, Einaudi, Torino

1960.

- V. Nabokov, *Lolita*, tr. it. di G. Arborio Mella, Adelphi, Milano 1993.
- S. Neiman, *In cielo come in terra. Storia filosofica del male*, a cura di F. Giardini, Laterza, Roma-Bari 2011.
- L. Nicholson, *Feminism/Postmodernism*, Routledge, New York 1990.
- F. Nietzsche, *Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1964.
- S.S. Nigro, *L'orologio di Pontormo*, Rizzoli, Milano 1998.
- Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe*, 3 voll., a cura di H. Joachim Mähl e R. Samuel, Hanser, München 1978-1987.
- , *Opere*, a cura di G. Cusatelli, Guanda, Milano 1982.
- M.C. Nussbaum, *La fragilità del bene*, tr. it. di M. Scattola, il Mulino, Bologna 1996.
- , *Il giudizio del poeta*, tr. it. di G. Bettini, Feltrinelli, Milano 1996.
- Omero, *Iliade*, a cura di G. Paduano, Einaudi-Gallimard, Torino 1997.
- Omero, *Odissea*, tr. it. di A.G. Previtera, Mondadori-Valla, Milano 1981-1986.
- Origene, *Il cantico dei cantici*, a cura di M. Simonetti, Valla-Mondadori, Milano 1998.
- J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte*, tr. it. di B. Arpaia, Guida, Napoli 1986.
- G. Orwell, *1984*, tr. it. di G. Baldini, Mondadori, Milano 1984.
- C. Paglia, *Sexual personae*, tr. it. di D. Morante, Einaudi, Torino 1993.
- , *Sex, art and american culture*, Vintage, New York 1992.
- G. Parise, *L'odore del sangue*, Rizzoli, Milano 1997.
- Parmenide, *Poema sulla natura*, a cura di G. Reale, Introduzione e commento di L. Ruggiu, Rusconi, Milano 1991.
- P.P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992.
- O. Paz, *Quête du present - La búsqueda de el presente*, Gallimard, Paris 1990.
- , *Point de convergence*, tr. fr. di R. Munier, Gallimard, Paris 1974.
- Maria Maddalena de' Pazzi, *Le parole dell'estasi*, a cura di G. Pozzi, Adelphi, Milano 1984.
- D. Peck, *La legge delle solitudini*, tr. it. di G. Gatti, Feltrinelli, Milano 1998.
- E. Pellegrini, *Necropoli immaginarie*, Le Lettere, Firenze 1996.
- F. Petrarca, *Rerum familiarum libri*, in *Opere*, a cura di M. Martelli, Sansoni, Firenze 1992.
- , *Canzoniere*, Mondadori, Milano 1996.
- S. Petrigliani, *Vecchi*, Theoria, Roma 1994.
- Pier Damiani, *Rhythmus de die mortis*, in H. de Froidmont, *I versi della morte*, a cura di C. Donà, Pratiche, Parma 1988.
- Pindaro, *Le pitiche*, a cura di B. Gentili, P. Angeli Bernardini, E. Cigano e P. Giannini, Mondadori-Valla, Milano 1966.
- , *Ithsmiques et fragments*, a cura di A. Puech, Les Belles Lettres, Paris 1961.
- L. Pirandello, *Opere*, a cura di G. Macchia. *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, Mondadori, Milano 1990; *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, Mondadori, Milano 1989-1993; *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1985-1990.
- , *Novelle vestite di nero*, a cura di E. Pellegrini, Bompiani, Milano 1993.
- , *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Giunti, Firenze 1994.
- , *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Mondadori, Milano 1965.
- , *Taccuino di Bonn*, in *Taccuino segreto*, a cura di A. Andreoli,

- Mondadori, Milano 1997.
- Platone, *Opera* (ed. Burnet), Oxford Classical Texts, Oxford 1987; *Opere complete*, Laterza, Roma-Bari 1983.
- Plotino, *Enneadi*, a cura di G. Faggin, Rusconi, Milano 1992.
- E.A. Poe, *Marginalia*, in *Filosofia della composizione e altri saggi*, tr. it. di L. Koch e E. Mazzarotto, Guida, Napoli 1986.
- Pontorno (J. Carucci detto il) vd. S.S. Nigro.
- Proclo, *I manuali. I testi magico-teurgici*, a cura di C. Faraggiana di Sarzana, Rusconi, Milano 1985.
- Proclus, *Théologie platonicienne*, testo, traduzione e commento di H.D. Saffrey e L.G. Westerink, Belles Lettres, Paris 1968-1989.
- M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, ed. publié sous la direction de J.-Y. Tadié, Gallimard, Paris 1989; il IV volume è ristampato, con sostanziali modificazioni, nel testo di *Albertine disparue*, nel 1994 (ed. it. a cura di M. Bongiovanni Bertini, Einaudi, Torino 1978; tr. it. di G. Raboni, Mondadori, Milano 1983-1993).
- Qoehlet, a cura di G. Ravasi, Paoline, Cinisello Balsamo 1988.
- F. Rella, *Il mito dell'altro*, Feltrinelli, Milano 1978.
- , *Il silenzio e le parole*, Feltrinelli, Milano 1981 (1988).
- , *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Feltrinelli, Milano 1984 (1988).
- , *Asterischi*, Feltrinelli, Milano 1989.
- , *Le soglie dell'ombra. Riflessioni sul mistero*, Feltrinelli, Milano 1994.
- , *Confini. La visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione*, Pendragon, Bologna 1996.
- , *L'ultimo uomo*, Feltrinelli, Milano 1996.
- , *Estetica del romanticismo*, Donzelli, Roma 1997.
- , *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*, Feltrinelli, Milano 1998.
- , e S. Mati, *Nietzsche, arte e verità*, Mimesis, Milano 2008.
- , *La responsabilità del pensiero*, Garzanti, Milano 2009.
- , *Interstizi. Tra arte e filosofia*, Garzanti, Milano 2011.
- G. Ricci, *Il principe e la morte*, il Mulino, Bologna 1998.
- A. Richly (ed.), *Pornography and representation in Greece & Rome*, Oxford University Press, Oxford-New York 1992.
- P. Ricœur, *Finitudine e colpa*, tr. it. di M. Girardet, il Mulino, Bologna 1970.
- K. Riechs, *Corpi freddi*, tr. it. di A.E. Gianneddu, Rizzoli, Milano 1998.
- R.M. Rilke, *I sonetti a Orfeo*, a cura di F. Rella, Feltrinelli, Milano 1991.
- , *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, tr. di C. Groff e Introduzione di E. Pothoff, Mondadori, Milano 1988.
- , *Le elegie duinesi*, a cura di F. Rella, Rizzoli, Milano 1994.
- A.M. Ripellino, *Rozanov: ricognizione nel suo sottosuolo*, in Rozanov, *Foglie cadute*, cit.
- A. Robbe-Grillet, *La gelosia*, tr. it. di F. Lucentini, Einaudi, Torino 1958.
- S. Rodotà (a cura di), *Questioni di bioetica*, Laterza, Roma-Bari 1997.
- , *La vita e le regole*, Feltrinelli, Milano 2006.
- , Introduzione a *Bioetica e laicità*, a cura di S. Rodotà e F. Rimoli, Carocci, Roma 2009 (Annali della Fondazione Lelio e Lisli Basso-Issoco, 2006-2007).
- , *Uomini e postuomini*, «La Repubblica», 11 luglio 2011.
- Ph. Roth, *Il teatro di Sabbath*, tr. it. di S. Bertòla, Mondadori, Milano 1996.
- V. Rozanov, *Foglie cadute*, a cura di A. Pescetto, Adelphi, Milano 1976.
- , *Da motivi orientali*, a cura di A. Pescetto, Introduzione di J. Michaut, Adelphi, Milano 1988.

- , *L'apocalisse del nostro tempo*, a cura di A. Pescetto, Adelphi, Milano 1979.
- Saffo, *Poesie*, a cura di F. Ferrari, Rizzoli, Milano 1987.
- E.W. Said, *Nel segno dell'esilio*, tr. it. di M. Guareschi e F. Rahola, Feltrinelli, Milano 2008.
- J.P. Sartre, *L'essere e il nulla*, tr. it. di G. Del Bo, Il Saggiatore, Milano 1965.
- , *La nausea*, tr. it. di B. Fonzi, Mondadori, Milano 1969.
- , *Il muro*, tr. it. di E. Giolitti, Einaudi, Torino 1995.
- A. Savinio, *Angelica o la notte di maggio* (1927), Rizzoli, Milano 1979.
- , *La nostra anima* (1944), Adelphi, Milano 1981.
- E. Scarry, *La sofferenza del corpo*, tr. it. di G. Bettini, il Mulino, Bologna 1990.
- A. Schiavone, *L'uomo e il suo destino*, in *Che cosa vuole dire morire*, Einaudi, Torino 2010.
- , *Storia e destino*, Einaudi, Torino 2007.
- H. Schipperges, *Hildegarde de Bingen*, Brepols, Paris 1996.
- F. Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegels Ausgabe*, a cura di E. Behler, J.J. Anstett, H. Eichner, Schöningh, Paderborn-München-Wien 1958.
- , *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1968.
- , *Il dialogo sulla poesia* a cura di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 1991.
- , *Lucinde*, a cura di M.E. D'Agostino, Studio Tesi, Pordenone 1985.
- G. Scholem, *La grandi correnti della mistica ebraica*, tr. it. di G. Russo, Il Saggiatore, Milano 1965.
- , *Concetti fondamentali dell'ebraismo*, tr. it. di M. Bertaggia, Marietti, Genova 1986.
- , *La Cabala*, tr. it. di R. Rambelli, Mediterranee, Roma 1982.
- , *Le origini della Kabbalà*, tr. it. di A. Segre, EDB, Bologna 1980.
- , *Il nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio*, tr. it. di A. Fabris, Adelphi, Milano 1998.
- A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, a cura di A. Vigliani, Mondadori, Milano 1989.
- , *Metafisica dell'amore sessuale*, a cura di A. Verrecchia, Rizzoli, Milano 1992.
- C. Schorske, *Vienna fin de siècle*, tr. it. di R. Mainardi, Bompiani, Milano 1981.
- Scrittrici mistiche italiane*, a cura di G. Pozzi e C. Leonardi, Marietti, Genova 1988.
- Seneca, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano 1994.
- Simplicio cfr. *Simplicii in Aristotelis Physicorum libros quattuor priores commentaria*, a cura di H. Diels, in *Commentaria in Aristotelem Graeca*, Reimer, Berlin 1882-1909.
- Sofocle, *Tragedie e frammenti*, a cura di G. Paduano, UTET, Torino 1982.
- W. Sofsky, *Saggio sulla violenza*, tr. it. di B. Trapanti e L. Lamberti, Einaudi, Torino 1998.
- K.W.F. Solger, *Lezioni di estetica*, a cura di G. Pinna, Aesthetica, Palermo 1995.
- V. Solov'ëv, *Il significato dell'amore e altri scritti*, a cura di A. dell'Asta, La Casa di Matriona, Milano 1983.
- G. Steiner, *Vere presenze*, a cura di C. Béguin, Garzanti, Milano 1992.
- Stendhal, *Dell'amore*, a cura di E. Faccioli, Einaudi, Torino 1975.
- W. Stevens, *La suprema finzione*, in *Harmonium. Poesie 1915-1955*, a cura di M. Bacigalupo, Einaudi, Torino 1994.
- A.R. Stone, *Desiderio e tecnologia*, tr. it. di R. Scafi, Feltrinelli, Milano

1997.

- J. Swift, *Lo spogliatoio della signora e altre poesie*, a cura di A. Brilli, Einaudi, Torino 1977.
- , *Opere scelte*, a cura di M. d'Amico, Mondadori, Milano 1995.
- W. Szymborska, *Vista con granello di sabbia*, tr. it. di P. Marchesani, Adelphi, Milano 2006.
- J. Taubes, *Escatologia occidentale*, a cura di E. Stimilli, Garzanti, Milano 1997.
- Tertulliano, *La carne di Cristo*, a cura di C. Micaelli, pubblicato insieme alla *Apologia del cristianesimo*, a cura di C. Moreschini, Rizzoli, Milano 1894.
- T. Todorov, *Les morales de l'histoire*, Grasset, Paris 1991.
- , *Di fronte all'estremo*, tr. it. di E. Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano 1992.
- L. Tolstoj, *Guerra e pace*, tr. it. di P. Zveteremich, Garzanti, Milano 1971.
- , *La morte di Ivan Il'ič. Tre morti e altri racconti*, tr. it. di T. Landolfi, Adelphi, Milano 1996.
- M. Tournier, *Le fétichiste*, Gallimard, Paris 1997.
- Tucidide, *La guerra del Peloponneso*, a cura di F. Ferrari, Rizzoli, Milano 1993.
- P. Valéry, *Cahiers*, a cura di J. Robinson, Gallimard, Paris 1973-1974.
- , *Œuvres*, Gallimard, Paris 1960 e 1977.
- M. Vargas Llosa, *I taccuini di don Rigoberto*, tr. it. di G. Felici, Einaudi, Torino 1997.
- S. Weil, *Lettera a Bernanos*, in G. Gaeta, *Simone Weil*, Enciclopedia della Pace, Cultura della Pace, S. Domenico di Fiesole 1992.
- , *Non ricominciamo la guerra di Troia*, in «In forma di parole», serie II, anno II, n. 2, Marietti, Genova 1991.
- , *Quaderni*, a cura di G. Gaeta, Adelphi, Milano 1982-1993.
- , *La connaissance surnaturelle*, Gallimard, Paris 1950.
- , *Venezia salvata*, tr. it. di C. Campo, Adelphi, Milano 1987.
- D. Welton (ed.), *Body and Flesh. A philosophical Reader*, Blackwell, Malden Mass.-Oxford 1998.
- O. Wilde, *Il critico come artista*, in *Opere*, a cura di M. D'Amico, Mondadori, Milano 1992.
- T. Willocks, *Re macchiati di sangue*, tr. it. di K. Bagnoli, Mondadori, Milano 1997.
- J.J. Winckelmann, *Il bello nell'arte*, a cura di F. Pfister, Einaudi, Torino 1980.
- J. Winter, *The blowing lust*, Transocean Press, San Francisco 1987.
- J. Winterson, *Scritto sul corpo*, tr. it. di G. Marrone, Mondadori, Milano 1993.
- , *Arte e menzogna*, tr. it. di C. Spallino Rocca, Mondadori, Milano 1996.
- L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di A.G. Conte, Einaudi, Torino 1964.
- V. Woolf, *Romanzi e altro*, a cura di S. Perosa, Mondadori, Milano 1978.
- A.B. Yehoshua, *Ritorno dall'India*, tr. it. di E. Loewenthal e A. Guetta, Einaudi, Torino 1997.
- M. Zambrano, *Delirio y destino*, Mondadori, Madrid 1989.
- , *Filosofía y Poesía*, Ediciones de la Universidad-Fondo de cultura economica, Madrid 1993.
- É. Zola, *Les Rougon-Macquard*, a cura di A. Lanoux, Gallimard, Paris 1966, apparati a cura di H. Mitterrand.
- , *Mon salon-Manet*, Garnier-Flammarion, Paris 1970.

Indice dei nomi e degli argomenti

Aachen, Hans von
Achmatova, Anna
Adorno, Theodor W.
Agamben, Giorgio
Agostino
Alfano Miglietti, Francesca
Améry, Jean
Amis, Martin
Anassimandro
Angela da Foligno
anima,
- carnale
anoressia
Antico Testamento
Aragon, Louis
Araki, Nobuyoshi
Arendt, Hannah
Argullol, Rafael
Aristofane
Aristotele
Arnobio
Aron, Jean-Paul
Artaud, Antonin
Ateneo
Auden, Wystan Hugh
Auster, Paul

Bachtin, Michail M.
Bacon, Francis
Baldung Grien, Hans
Ballard, James Graham
Balzac, Honoré de
Barthes, Roland
Bataille, Georges
Baudelaire, Charles
Bauman, Zygmunt
Beato Angelico
Beauvoir, Simone de
Beckett, Samuel
Belyj, Andrej
Benjamin, Walter
- critica artistica, forma frammento
Berdjaev, Nikolaj A.
Bergamo, Mino
Berlinguer, Giovanni
Berman, Marshall
Bettini, Maurizio
Bigwood, Carol
Blake, William
Blanchot, Maurice
Bloch, Marc
Blok, Aleksandr
Bloom, Harold

Böcklin, Arnold
Bordo, Susan
Borges, Jorge Luis
Bosch, Hieronymus
Boss, Medard
Botticelli, Sandro
Bouchery, émile
Brodkey, Harold
Braudel, Fernand
Brite, Poppy Z.
Broch, Hermann
Brod, Max
Brodskij, Iosif
Bronzino, Agnolo, soprannome di Agnolo di Cosimo di Mariano
Brooks, Peter
bulimia
Butler, Judith
Byatt, Antonia

Calvino, Italo
Canetti, Elias
Cantico dei cantici
Canzoneri, Michele
Caraco, Albert
carezza
Castex, Pierre-Georges
Caterina da Siena
Catullo
Cavarero, Adriana
Celan, Paul
Cervantes, Miguel de
Cézanne, Paul
chat lines
Cicerone
Clarétie, Jules
Clemente Alesandrino
Clausius, Rudolf - Carnot, Sadi
Cobenztehl de M.
Colli, Giorgio
confine, (frontiera, limite)
- sconfinato
- sapere del confine
Conrad, Joseph
Cooper, David
Corpo
- aperto
- aperto di Nana
- assente
- bioetica del
- carnevalesco
- chiuso
- contenitore
- cratere del
- cyborg
- dei personaggi letterari
- desacralizzazione del
- e cannibalismo
- e il divino
- e linguaggio
- e memoria

- e sacro
- e scrittura
- e spazio
- escrescenze del
- frammentato
- frontiere del
- gendered
- irriducibile
- medico
- mistero del
- molle
- morto
- odore del
- organi
- parlare il
- penitenziale
- plurale (vd. anche cyborg)
- politico
- proprio
- raffigurato
- ragione del
- sacrificio del
- sapere del
- sapere sul
- sapore del
- scoperta del
- scrittura del
- segreto del (vd. segreto)
- simbolico
- trasparente
- umori del
- vischiosità del
- voce del

Correggio, Antonio Allegri detto il

Courbet, Gustave

Cranach, Lucas

Crews, Harry

Cristo,

- la carne di

Critica

- *Andersdenken*, pensare altrimenti (Musil)
- Benjamin e la critica artistica, e la forma frammento
- critico come artista (Wilde)
- come sapere dell'estremo e del confine
- come saggio
- estetica
- Lukács e la forma saggio, e la critica strutturante, e la forma romanzo
- Lyotard e il postmoderno come critica dell'irrappresentabile dell'obliato
- narrazione critica
- poetica
- scrittura la scrittura dell'estremo
- strutturante

Cusano, Nicola

Cvetaeva, Marina

Dagognet, François

D'Annunzio, Gabriele

Damascio

Dante Alighieri

De Kerckhove, Derrick

De Maistre, Joseph
decreazione
Deleuze, Gilles
depressione e morte
Dery, Mark
Descartes, René
desiderio
Dickens, Charles
Dickinson, Emily
differenza sessuale
Dijkstra, Bram
Dionigi
Diski, Jenny
Dobyns, Stephen
Dostoevskij, Fëdor
Dürer, Albrecht
Durkheim, Émile

Easteal, Simon
eccesso
Eliano
Eliot, Thomas S.
Ellis, Bret Easton
Ellroy, James
Eraclito
Eros
- e morte
Erotismo
- erotismo e morte
Eschilo
Esposito, Roberto
Euripide

febbre
Febvre, Lucien
ferita
feticismo
Fincher, David
Fischl, Eric
Flaubert, Gustave
Florenskij, Pavel
Foucault, Michel
Freud, Lucian
Freud, Sigmund
Fuentes, Carlos

Galeno
Gargani, Aldo Giorgio
Gautier, Théophile
Gertrude di Helfta
Ghirlandaio, Domenico
Gide, André
Girard, René
Girolamo
Givone, Sergio
Giuliana di Norwich
Goethe, Johann Wolfgang
Gourmont, Rémy de
Goya, Francisco
Gregorio Magno
Grippando, James

Hadot, Pierre
Haloche, Laurence
Havesi, Ludwig
Hawking, Stephen
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
Heidegger, Martin
Hildegarda abatessa di Bingen
Hobbes, Thomas
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
Hölderlin, Friedrich
Hopper, Edward

Iacopone da Todi
incesto
insonnia

Jaccottet, Philippe
James, Henry
Jankélévitch, Vladimir
Jesenská, Milena,
Jensen, Wilhelm
Jonas, Hans
Joyce, James
Juan de la Cruz

Kafka, Franz
Kandinskij, Vasilij
Kant, Immanuel
Kenaz, Yehoshua
Kierkegaard, Søren
- la scrittura dell'estremo
King, Stephen
Kiš, Danilo
Klein, Melanie
Klimt, Gustav
Klinger, Max
Klossowski, Pierre
Kundera, Milan
Kureshi, Hanif

La Bruyère, Jean de
Lansdale, Joe R.
Laqueur, Thomas
Latour-Mezéray, Charles
Lawrence, Herbert David
Léautaud, Paul
Lee Burke, James
Leibniz, Gottfried W.
Leopardi, Giacomo
Lessing, Doris
Levi, Primo
Lévi-Strauss, Claude
Lévinas, Emmanuel
Lispector, Clarice
Lockwood, Michael
Louise du Néant
Lotario di Segni (Innocenzo III)
Lotto, Lorenzo
Luciano (e Pseudo-Luciano)
Lukács, György
- la forma del saggio

- la critica strutturante, il romanzo,
Luria, Isaac
lussuria
Lyotard, Jean-François, postmoderno, critica dell'irrapresentabile

Macri, Teresa
male il
Mallarmé, Stéphane
Manet, Édouard
Mann, Thomas
Mantegna, Andrea
maquillage
Marco Aurelio
Margherita da Cortona
Marías, Javier
Masson, André
masturbazione
Mati, Susanna
Mauss, Marcel
Melandri, L.
Melloni, Cristina
Melville, Hermann
memoria
Merleau-Ponty, Maurice
Michelangelo Buonarroti
Millu, Liana
Mishima, Yukio
mistero
mistico
Monet, Claude
Montaigne, Michel de
Montale, Eugenio
Moore, Susanne
morte
- descralizzazione
- erotismo e
- esperienza della
- mistero della
- odore della
- pornografia e
- prossimità alla
- sapore della
- sentimento della
- di Ivan Il'ič
Mosse, George L.
Musil, Robert
- andersdeken, pensare altrimenti

Nabokov, Vladimir
Narciso
narrazioni, frammenti di
nascondiglio
Neiman, Susan
Nietzsche, Friedrich
Nonno di Panopoli
Novalis, pseudonimo di Friedrich von Hardenberg
nudità
Nussbaum, Martha C.

Omero
opere, campo di forze, l'io di fronte all'opera, emozione estetica

organi, trapianto di
Origene
Orlan, (pseudonimo di Mirelle Suzanne Francette Porte)
Ortega y Gasset, José
Orwell, George
osceno

Paglia, Camille
Pane, Gina
Parise, Goffredo
Parmenide
Pasolini, Pier Paolo
Pater, Walter
Paz, Octavio
Pazzi, Maria Maddalena de'
Peck, Dale
Péguy, Charles
pelle
pensiero tragico
peso, il peso del mondo
Petrarca, Francesco,
Petrignani, Sandra
Pier Damiani
Pinard, Ernest
Pindaro
Pirandello, Luigi
Platone
Plotino
Poe, Edgar Allan
Pontormo, Jacopo Carucci detto il
Pope, Alexander
Popper, Leo
pornografia
pornologia
potere
Proclo
Proust, Marcel

Qohelet

Rabelais, François
Raffaello Sanzio
Rella, Franco
Raisson, Horace,
Riechs, Kathy
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn
Ricci, Giovanni
Ricœur, Paul
Rilke, Rainer Maria
Rimbaud, Arthur
Robbe-Grillet, Alain
Roessler, Arthur
Romano, Giulio
Rorty, Richard
Roth, Philip
Rousseau, Jean-Jacques
Rozanov, Vasilij V.
Rubens, Pieter P.

Sade, François Donatien de
Said, Edward W.

Saint Phalle, Niki de
sangue
- odore del,
Sartre, Jean-Paul
- il vuoto
Savinio, Alberto
Scarry, Elaine
Schad, Christian
Schiavone, Aldo
Schiele, Egon
Schlegel, Friedrich
Scholem, Gershom
Schopenhauer, Arthur
Schorske, Carl Emil
scopofilia
scrittura., vd. Critica, Scrittura del
segreto
Sénard, Jules
Seneca Lucio Anneo
Serrano, Andrés
Shakespeare, William
Sherman, Cindy
Simplicio
Socrate
sofferenza
Sofocle
Sofsky, Werner
Solger, Karl Wilhelm Ferdinand
Solov'ëv, Vladimir
Souvarine, Boris
Spinoza, Baruch
Steiner, George
Stendhal (pseudonimo di Henry Beyle)
Stelarc (pseudonimo di Stelios Arkadiou)
Stevens, Wallace
Stone, Allucquère Rosanne
Svevo, Italo
Swift, Jonathan
Szymborska, Wisława

Taubes, Jacob
Taylor, Charles
tempo
- e morte
- e storia
- irredimibilità del
- malattia del
- narrativo
Teresa d'Avila
Tertulliano
thanatos
Tintoretto, Jacopo Robusti detto il
Tiziano Vecellio
Tolstoj, Lev
tortura
Tournier, Michel
trame
- pensare per trame
Tucidice

Umiltà di Faenza

Valéry, Paul
Van Gogh, Vincent
Vargas Llosa, Mario
vecchiaia
Vermeer, Jan
vergogna
violenza
vita e morte, la terza cosa
Voltaire (pseudonimo di François-Marie Arouet)
voyerismo
vuoto
- e morte
- e pienezza
- sacro

Warburg, Aby
Weil, Simone
Wilde, Oscar,
- *Il critico come artista*
Willocks, Tim
Winckelmann, Johann
Winter, Joyce
Winterson, Jeanette
Wittgenstein Ludwig
Woolf, Virginia

Yehoshua, Abraham

Zambrano, María
Zola, Émile

Sommario

Premessa

I. Prologo. I confini del corpo

II. Percorsi. Attraverso il corpo

III. Scrivere il corpo. La scrittura critica e il pensiero del confine

IV. Sguardo retrospettivo e premessa alla Bibliografia e all'Indice dei nomi e degli argomenti

V. Bibliografia

Indice dei nomi e degli argomenti

- 1 Si vedano almeno *La vita e le regole*, Feltrinelli, Milano 2006; Introduzione a *Bioetica e laicità*, a cura di S. Rodotà e F. Rimoli, Carocci, Roma 2009 (Annali della Fondazione Lelio e Lisli Basso-Issoco 2006-2007); *Uomini e postuomini*, «La Repubblica», 11 luglio 2011.
- 2 F. Rella, *La responsabilità del pensiero. Il nichilismo e i soggetti*, Garzanti, Milano 2009.
- 3 R. Esposito, *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino 2007, p. 184.
- 4 A. Schiavone, *L'uomo e il suo destino*, in *Cosa vuol dire morire*, a cura di D. Monti, Einaudi, Torino 2010, p. 8.
- 5 A. Schiavone, *Storia e destino*, Einaudi, Torino 2007, p. 99.
- 6 F. Fanon, *I dannati della terra*, a cura di L. Ellena, Edizioni di Comunità, Torino 2000.
- 7 L.N. Tolstoj, *La morte di Ivan Il'ič. Tre morti e altri racconti*, tr. it. di T. Landolfi, Adelphi, Milano 1996.
- 8 V. Jankélévitch, *La morte*, a cura di E. Lisciano Petrini, Einaudi, Torino 2009, il quale scrive che la morte è un pensiero del niente, «un non-pensiero». Cfr. pp. 40 e 3.
- 9 F. Rella, *Interstizi. Tra arte e filosofia*, Garzanti, Milano 2011, cap. IV.
- 10 M. Nussbaum, *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, tr. it. di M. Scattola, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 257-279.
- 11 Th. Hobbes, *Il Leviatano*, a cura di G. Micheli, La Nuova Italia, Firenze 1976, p. 195. Simone Weil in *Venezia salvata* (tr. it. di C. Campo, Adelphi, Milano 1987) parla del potente che fa sognare il suo sogno ai vinti. Su questo tema cfr. anche H. Arendt, *Verità e menzogna*, a cura di V. Sorrentino, Bollati Boringhieri, Torino 1995.
- 12 P.P. Pasolini, *Petrolio*, Einaudi, Torino 1992, p. 419.
- 13 Feltrinelli, Milano 1998.
- 14 T.W. Adorno, *Appunti su Kafka*, in *Prismi*, tr. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1972, pp. 250-251, 262.
- 15 L. Melandri, *Un corpo femminile per varcare le soglie del pensiero*, «Il Manifesto», 30 settembre 2000; *Le passioni del corpo*, Bollati Boringhieri, Torino 2001; *Morte dolore felicità corpo*, «Liberazione», 26 febbraio 2005.
- 16 Nell'*Indice dei nomi* di questo libro si è rinviati alla discussione su questa affermazione heideggeriana.
- 17 Il saggio *Theatrum philosophicum* introduce G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, tr. it. di G. Guglielmi, il Mulino, Bologna 1971. Per gli altri riferimenti sia a Foucault sia a Deleuze rinvio al mio *La responsabilità del pensiero*, cit., in cui sono ampiamente discussi.

¹⁸ G. Deleuze, *L'immanenza: una vita...*, tr. it. di F. Polidori, «aut aut», 271-272, 1996.

¹⁹ E.W. Said, *Nel segno dell'esilio*, tr. it. di M. Guareschi e F. Rahola, Feltrinelli, Milano 2008, p. 18.

²⁰ S. Neiman, *In cielo come in terra. Storia filosofica del male*, a cura di F. Giardini, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 8.

²¹ T.W. Adorno, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004, pp. 345-346.

²² Cfr. la straordinaria lettera di Milena a Max Brod dei primi di agosto 1920 riportata in F. Kafka, *Lettere*, a cura di F. Masini, Mondadori, Milano 1988.

²³ G. Bataille, *Le coupable*, in *Œuvres complètes*, vol. V, Gallimard, Paris 1973, pp. 374-375. E altrove: «La messa in questione esige ancora lo scacco, vuole la riuscita dello scacco» (*ivi*, pp. 348-349).

²⁴ Per questa interpretazione di Nietzsche cfr. *La responsabilità del pensiero*, cit., e F. Rella e S. Mati, *Nietzsche, arte e verità*, Mimesis, Milano 2008.

²⁵ Adorno, *Dialettica negativa*, cit., pp. 308 e 365.